

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
DENIS MONGRAIN

QUAND LIRE, C'EST FAIRE : PORTRAITS ET MANIFESTATIONS DE  
L'INSTANCE LECTORALE DANS LA LECTURE LITTÉRAIRE  
(AUTOUR DE BARTHES, ISER, ECO, KRISTEVA, DERRIDA, PICARD)

JUILLET 1998

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.







## **REMERCIEMENTS**

Nous tenons à remercier très sincèrement M. Raymond Pagé, notre directeur de recherche, qui sut mettre à notre entière disposition toute son érudition, sa rigueur, son professionnalisme et une patience sans lesquels assurément ce mémoire ne serait encore aujourd'hui qu'un projet lointain et son auteur, toujours enchaîné à sa planche à dessin.

Notre reconnaissance va aussi à Mme Lucie Guillemette dont la science et la très grande écoute furent pour nous de la plus haute importance tout au long de ces études avancées.

À ces deux personnes qui surent à la fois extraire et exploiter à notre avantage cette matière brute que nous ignorions posséder, un merci chargé d'éloges.

Un livre est un instrument de plaisir ; il veut l'être du moins. Il a le plaisir pour objet. Ce plaisir du lecteur est entièrement indépendant du mal que nous avons pris à lui faire un livre. Que l'on m'offre un mets très savoureux, je ne m'inquiète pas, en jouissant de cette viande délicate, si celui qui l'a préparée en a inventé la recette. Que me fait le premier inventeur ? Ce n'est point la peine qu'il prit qui me touche. Je ne me nourris pas de son nom, et je ne jouis point de son orgueil. Je consomme un instant parfait.  
(Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1957, p. 732.)

Si les lecteurs n'étaient passifs, mais qu'ils fussent actifs, et eux-mêmes, la littérature changerait rapidement d'aspect et inclinerait vers... Le lecteur actif fait des expériences sur les livres – il essaye des transpositions.  
(Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1960, p. 559.)

## **TABLE DES MATIÈRES**

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	v
SIGNIFICATION DES ABRÉVIATIONS .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I : IDENTITÉ(S) DU LECTEUR ET COMPÉTENCE LECTORALE	
1.1 - Prolégomènes à la question de l'identité du lecteur .....	14
1.2 - Umberto Eco : Lecteur Modèle et compétence encyclopédique .....	22
1.3 - Michel Picard : lecteur réel et actualisation ludique du texte .....	35
CHAPITRE II : ACTE DE LIRE ET MODALITÉ AUTO-ANALYTIQUE DE LA LECTURE LUDIQUE	
1.1 - La lecture littéraire : une activité ludique .....	43
1.2 - Lire : se réécrire .....	65
CHAPITRE III : <i>SYLVIE</i> : ÉPREUVES LUDIQUES ENTRE RÊVES ET RÉALITÉ (BRÈVE LECTURE PICARDIENNE D'UNE NOUVELLE DE GÉRARD DE NERVAL) .....	
	73
CONCLUSION ou <i>VARIATION CONCLUANTE SUR UN MÊME THÈME</i> .....	87
BIBLIOGRAPHIE .....	115



## **SIGNIFICATION DES ABRÉVIATIONS**

A. S.	:	Roland Barthes, <i>L'aventure sémiologique</i> .
D. Z. E.	:	Roland Barthes, <i>Le degré zéro de l'écriture</i> .
E. C.	:	Roland Barthes, <i>Essais critiques</i> .
P. T.	:	Roland Barthes, <i>Le plaisir du texte</i> .
S/Z.	:	Roland Barthes, <i>S/Z</i> .
C. V.	:	Roland Barthes, <i>Critique et vérité</i> .
D. L. G.	:	Jacques Derrida, <i>De la grammatologie</i> .
E. D.	:	Jacques Derrida, <i>L'écriture et la différence</i> .
O. O.	:	Umberto Eco, <i>L'Oeuvre ouverte</i> .
L. F.	:	Umberto Eco, <i>Lector in fabula</i> .
L. I.	:	Umberto Eco, <i>Les limites de l'interprétation</i> .
SEM.	:	Julia Kristeva, <i>Σημειωτική</i> .
R. L. P.	:	Julia Kristeva, <i>La révolution du langage poétique</i> .
POL.	:	Julia Kristeva, <i>Polylogue</i> .
L. J.	:	Michel Picard, <i>La lecture comme jeu</i> .
L. C. J.	:	Michel Picard, « La lecture comme jeu », in <i>Poétique</i> .
L. L. J.	:	Michel Picard, « Littérature/Lecture/Jeu », in <i>La lecture littéraire</i> .
P. L. L.	:	Michel Picard, « Pour la lecture littéraire », in <i>Littérature</i> .

(Pour connaître les références exactes de chacun de ces ouvrages, le lecteur est prié de consulter la « Bibliographie » annexée en fin de mémoire.)

## **INTRODUCTION**

Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire [...]. Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.

(Umberto Eco, *Lector in fabula*, pp. 64, 66-67.)

Si le lecteur, affairé, fiévreux même, sait refuser de suturer trop automatiquement, à l'aide de poncifs idéologiques, les « vides » variés que lui présentent [les] « structures d'appel » – saturation stéréotypique qu'aussi bien il décalquerait dans sa vie réelle –, non seulement il contribue, en y insérant son activité constructrice, aux structurations sémantiques, mais encore cette contribution l'engage, en tant qu'individu singulier.

(Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 48.)

Que désire nous signifier Raphaël par le contenu de son admirable fresque, *L'École d'Athènes*<sup>1</sup>, décorant la Salle de la Signature du Vatican et qui montre, avec une maîtrise de la composition perspective symétrique, une foule de philosophes et de sages de l'Antiquité posés chacun dans une attitude qui traduit son caractère propre ? Le doigt résolument pointé vers le ciel ou la main désignant fermement la terre, les deux plus grands esprits de l'Antiquité, Platon et Aristote – le maître et l'élève devenus rivaux – font leur entrée sous la voûte de ce qui semble être une basilique « architecturalement » inspirée de celle de Constantin en discutant sagement des causes premières et des premiers principes qui fondent l'être et animent l'univers. Tout à la fois les rapproche et les éloigne. Ils se posent assurément des questions qui témoignent de soucis

---

<sup>1</sup> Dont la reproduction en couleurs figure en page d'ouverture de ce présent mémoire.

analogues ; par contre, ils n'apportent pas les mêmes réponses. Ils ont lu les mêmes livres, mais leur lecture ne fut manifestement pas la même. Ils ont ouvert et parcouru rigoureusement d'un couvert à l'autre le même livre de la vie, ils y ont lu les mêmes mots, les mêmes phrases, les mêmes textes. Or ce ne sont pas les mots, les phrases ou les textes qui font la diversité des lectures mais les regards. Ce qui aurait pu être le portique de l'Académie de Platon – n'eussent été du décor et de l'architecture – se fait ici le lieu magique où la lecture ouvre la conscience à toutes les interrogations, qu'elles relèvent de l'imaginaire ou du réel, et jette des ponts au-dessus du néant qui sépare un Je lectoral d'un monde-texte. À peine discerne-t-on le carrelage du parquet tellement l'espace est pleinement occupé par tout un chacun, qui livré aux angoisses de l'écriture, qui frappé d'étonnement à la suite d'une lecture, bien décidé à polémiquer à propos d'un mot, d'une phrase, d'un texte. Visiblement, tous sont réunis autour du livre. Partout le livre constitue un terrain de *jeu* où textes et lecteurs s'affrontent dans un duel qui engage le cœur et la raison. Mais qu'il s'agisse d'un débat philologique ou exégétique, le lecteur<sup>2</sup> et sa lecture ne font qu'un à telle enseigne qu'une confrontation entre un sujet-lecteur et un objet-texte porte moins sur le contenu du texte que sur le lecteur lui-même. Regardez-les croiser le fer. Si un auteur parvient assez facilement à se démarquer de ce qu'il écrit, le lecteur pour sa part ne semble pas exister *en dehors* de sa lecture. Témoigner publiquement de sa lecture revient à témoigner de soi. Et le géomètre à droite, que *trace*-t-il sur une tablette posée au sol sinon « sa » trace ? Et les regards songeurs autour de son œuvre n'ajoutent-ils pas, eux aussi, à la trace scripturale de nombreuses couches de traces lectorales tant et si bien que le texte finit par projeter tous les sens possibles alors que peut-être il n'en porta jamais un seul en particulier. La lecture transforme le lecteur en magicien, en créateur. Qu'est-ce donc que la *Physique* d'Aristote ? Ce gros livre

---

<sup>2</sup> Dans l'unique but d'alléger syntaxiquement le texte, l'auteur du présent mémoire a opté pour l'usage exclusif de la forme masculine. Toutes et tous sont priés de n'y voir aucune intention discriminatoire.

qu'il tient de sa main gauche ou la somme hétéroclite des lectures qu'on en a fait jusqu'à ce jour ? Doit-on la pérennité des oeuvres de Platon et d'Aristote à la seule qualité en soi des idées qui s'y concentrent ou à l'activité de réécriture toujours renouvelée – c'est-à-dire « revue et corrigée » – à laquelle chacun de leurs lecteurs depuis s'est prêté ?

Lorsque Caius Julius Caesar intima l'ordre à ses troupes de brûler la bibliothèque d'Alexandrie<sup>3</sup>, non seulement il venait de condamner à l'oubli éternel un savoir irremplaçable et du même geste toutes les âmes qui avaient participé à son évolution, mais il choisissait surtout de priver alors de lectures édifiantes pour jusqu'à la fin des temps tous les lecteurs des générations à venir. Dans un ouvrage fascinant intitulé *Une histoire de la lecture*<sup>4</sup>, Alberto Manguel démontre avec brio que l'histoire humaine de l'écriture et celle de la lecture ne possèdent pas la même ancienneté<sup>5</sup>. Dans une préhistoire oubliée, des hommes ont un jour découvert des graphies dénuées de sens puisque l'acte de lire n'existait pas encore. Ce qui n'empêche nullement que ces deux activités – lire et écrire – aient historiquement souffert conjointement des malheurs qui les ont assaillies. Cela dit, cet acte de lire est épistémologiquement antérieur à celui de l'écriture. Autrement dit, pour écrire, il nous faut savoir lire. Or sur un plan individuel, l'histoire de la lecture et celle de l'écriture n'adviennent pas au même moment, ne battent pas au même rythme, ne s'imposent pas avec une même fermeté. Allons plus loin et risquons cette affirmation :

---

<sup>3</sup> La bibliothèque d'Alexandrie fut incendiée à deux reprises. Une légende raconte que le calife d'Omar ordonna une destruction complète de tous ses restes en 641.

<sup>4</sup> Cet ouvrage publié conjointement par les éditions Actes Sud et Léméac (Paris, trad. Christine Le Bœuf, 1998) vient à peine de sortir des presses de l'imprimerie.

<sup>5</sup> Que la découverte, en 1984 à Tell Brak en Syrie, de deux tablettes pictographiques faites d'argile nous fait remonter au quatrième millénaire avant notre ère. (*Ibid.*, p. 43).



l'individu sut peut-être lire bien avant que la lecture ne fût inventée par l'homme. Manguel écrit que :

Au temps où le premier scribe traçait et énonçait les premières lettres, le corps humain était déjà capable de pratiquer la lecture et l'écriture alors même que ces pratiques étaient encore à venir ; c'est-à-dire que le corps était capable d'emmagasiner, de se rappeler et de déchiffrer toutes sortes de sensations, y compris les signes arbitraires du langage écrit qu'on n'avait pas encore inventés.<sup>6</sup>

L'appel de la lecture ne se fait-il pas entendre à l'enfant bien avant celui de l'écriture comme si déjà son regard sur les traces était celui d'un lecteur qui ne demande qu'à exercer un droit naturel ? Dans *Les Mots*<sup>7</sup>, Jean-Paul Sartre raconte qu'alors, tout jeune enfant, bientôt jaloux de voir sa propre mère détenir ce pouvoir de la lecture que lui-même ne possédait pas encore, il se mit à apprendre seul à lire dans *Sans Famille* d'Hector Malot et dans les dictionnaires. On peut être frustré de ne pouvoir écrire mais on ne peut que souffrir de ne pas savoir lire. À la limite, comme le dit Manguel, « une société peut exister – beaucoup existent – sans l'écriture, mais aucune société ne peut exister sans la lecture »<sup>8</sup>. Le raisonnement pourrait être tout aussi valable dans le cas de l'existence individuelle. De plus il n'est pas à vrai dire de lecture première, virginale, *ex nihilo*. « La lecture commence par les yeux »<sup>9</sup>, nous dit Manguel, mais les yeux ont lu bien avant le premier livre. Ce qui nous amène à dire que si l'écriture d'une société est faite de l'histoire de toutes ses écritures antérieures, la lecture d'un individu est chargée de toutes ses lectures précédentes. Manguel dévoile qu'il apprit très tôt « que la lecture est cumulative et se développe selon une progression géométrique », que « chaque nouvelle lecture s'ajoute à ce que le lecteur a lu auparavant »<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33 à 38.

<sup>8</sup> Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.

Lire, c'est emmagasiner des lectures. Forcément la littérature, dont l'histoire est encore très jeune comparativement à celles de l'écriture et de la lecture, n'a pu toujours offrir – et cela depuis ses toutes premières tentatives – que des produits directement issus de toutes ces lectures cumulées depuis des millénaires – car n'oublions pas qu'avant de devenir un écrivain, tout homme est un lecteur de mille et une lectures. Il n'est certes pas question pour nous de rendre compte ici des origines d'un phénomène appelé « littérature ». Notre propos est moins encore de définir les attributs qui nous le font reconnaître là où il paraît s'imposer. D'ailleurs, qu'est-ce que la littérature ? Et de quelle littérature parle-t-on ? Orale ou écrite, orientale ou occidentale ? « Si l'on s'accorde à voir, nous disent Wellek et Warren, dans la “ fabulation ”, “ l'invention ” ou “ l'imagination ” le trait distinctif<sup>11</sup> de la littérature, le mot de littérature fera plutôt penser à Homère, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats, qu'à Cicéron, Montaigne, Bossuet ou Emerson »<sup>12</sup>. Pourtant nombreux sont ceux qui voient dans *La chanson de Roland* le premier véritable texte littéraire digne de ce nom et dans toute la production de Rabelais, le début de la littérature dite « écrite » telle que nous la connaissons et la pratiquons encore aujourd'hui. Mais « on peut [également] définir la “ littérature ”, nous rappellent Wellek et Warren, comme tout ce qui est imprimé »<sup>13</sup>. Dans ce cas, que serait alors une œuvre non-littéraire ? Mikhaïl Bakhtine écrit à ce sujet :

Les frontières entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre littérature et non-littérature, n'ont pas été fixées par les dieux une fois pour toutes. Toute spécificité est historique. Le devenir de la littérature ce n'est pas sa croissance et ses transformations dans les limites immuables de sa spécificité. Elle dérange même ces frontières.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Wellek et Warren ajoutent qu' « il semble préférable de n'appliquer le terme de “littérature” qu'à l'art de la littérature, c'est-à-dire à la littérature d'imagination. » (*La théorie littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », trad. J.-P. Audigier et J. Gattégno, 1971, p. 31).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », trad. Daria Olivier, 1978, p. 467.

Ce déplacement des frontières et l'indétermination de la localisation scripturaire ont été particulièrement mis à contribution par les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'amuserent à jouer sur plus d'un tableau à la fois, profitant de toutes les possibilités offertes par l'espace textuel. Voltaire, Rousseau et Diderot surent exploités les vertus polysystémiques encore inconnues du genre narratif, favorisant par le fait même une opposition formelle texte/non-texte que la vie culturelle de l'époque a récupérée pour mieux transformer le tout en conflit scolastique correct/incorrect, vrai/faux, sérieux /vulgaire, autorité/anarchie, tradition/révolution, littérature/non-littérature. À peine quelques génies de l'écriture venaient-ils de faire pousser miraculeusement du sol littéraire des nourritures nouvelles que déjà il s'en proposait plusieurs pour juger de la qualité de la production et pour suggérer des méthodes plus appropriées de culture.

La question de la valeur littéraire n'a pas tardé à faire émerger une institution du bon goût et du style juste. D'abord, cette institution releva du pouvoir d'une science bien établie mais en phase de transformation et dont il suffisait, pour les besoins, de créer un appendice nouveau : l'*histoire littéraire* se constitua en discipline officielle à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec Gustave Lanson (1857-1934) en tête. Ce dernier initia une approche critique de la chose littéraire. Le *lansonisme*, rompant avec la lecture rhétoricienne, prenait en compte l'auteur et son texte en mettant l'accent sur le concept d'œuvre comme objet particulier dont la constitution se prête à une analyse critique qui devait prendre pour assise la connaissance des sources et du contexte historiques du texte. Ce type de regard sur le texte est encore populaire aujourd'hui mais depuis la critique littéraire a essaimé. Un nombre effarant de courants variés et originaux ont proliféré, se sont imposés tour à tour et parfois avec violence au point de porter dangereusement ombrage à ce qu'ils prétendaient vouloir protéger, c'est-à-dire la littérature elle-même. Ironiquement, la

critique est devenue une écriture qui mérite presque autant d'attention que l'objet de connaissance qu'elle se flatte de servir. Aujourd'hui indispensable à la culture littéraire, très tôt l'institution de la critique s'est voulue une science du texte dont la vocation devait être avant tout de déterminer une didactique du rapport auteur/écriture. Biographique avec Sainte-Beuve (1804-1869) ; philologique avec Erich Auerbach (1892-1957) et Leo Spitzer (1887-1960) ; socialo-marxiste avec Georg Lukacs (1885-1971) et Lucien Goldmann (1913-1970) ; psychanalytique avec Jacques Lacan (1901-1981) ; psycho-existentialiste avec Jean-Paul Sartre (1905-1980) ; thématique avec Gaston Bachelard (1884-1962), Marcel Raymond (1901-1957), Albert Béguin (1901-1957), Georges Poulet (1902-1991), Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard et Gilbert Durand ; la critique chercha et cherche encore à mobiliser toutes les perspectives à partir desquelles le texte peut être appréhendé. Cependant, tous les courants nommés ont ceci en commun qu'ils s'attardent au contenu de l'œuvre, se concentrent sur le fond, presque exclusivement sur le *signifié* du texte et de ses diverses composantes. Au milieu des années soixante, soudainement la critique emprunta une direction autre sous l'impulsion de la découverte d'écrits russes on ne peut plus révolutionnaires et d'un intellectuel français que tout disposait à devenir le chef de file d'une école critique nouvelle et originale : Roland Barthes.

En 1965 est publiée *Théorie de la littérature*, une anthologie de textes traduits en français de critiques littéraires russes dont la caractéristique est de problématiser la question de la *littérarité* d'une œuvre. La France et le monde francophone de la critique découvrent alors, outre Mikhaïl Bakhtine, l'école « formaliste » russe de laquelle est issu Roman Jakobson. Pour les théoriciens de cette école, le moment est venu de libérer la critique des interprétations esthétiques et freudiennes. Ils posent la question fondamentale : qu'est-ce qui fait de telle œuvre une œuvre dite littéraire ? Ils apportent une réponse : sa *forme*. D'ailleurs, selon les formalistes, toute

œuvre n'est qu'une forme au sein de laquelle des éléments de configuration et une méthode de construction interagissent dans le seul but de rendre opérant un système, le texte. Rien d'étonnant que de telles idées aient pu être à l'origine d'autres courants critiques parallèles, tels : l'analyse *narratologique* avec Gérard Genette, l'approche *structuraliste* avec Roman Jakobson (1896-1986), la lecture *sémanalytique* avec Julia Kristeva – le groupe Tel Quel –, la méthode *déconstructiviste* avec Jacques Derrida et Paul De Man, la critique *sémiotique* avec Roland Barthes (1915-1980) et Umberto Eco, la *lecture comme réception* avec Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser, la *lecture comme jeu* avec Michel Picard. Outre la première, les six autres théories de la chose littéraire, et plus particulièrement leurs responsables, présentent un intérêt distinct par l'importance qu'ils accordent au *lecteur* et aux fonctions qu'ils attribuent à la *lecture* dans le projet de réalisation de l'*effet littérature*. Ainsi, au cours des années soixante-dix, quelques théoriciens du texte littéraire ont accepté d'envisager une hypothèse nouvelle : l'œuvre n'existe pas en soi, elle n'a pas de sens précis, ne signifie rien en particulier et ne se dirige nulle part ; c'est le lecteur qui la fait naître à l'existence, la fait parler de tout ou de rien et sur tous les tons, lui assure l'immortalité ou un mortel oubli. Michel Charles écrit :

La lecture est une expérience et se trouve, en tant que telle, soumise à un ensemble de variables qui ne peuvent *a priori* relever de la théorie de la littérature. Dans le grand jeu des interprétations, les forces du désir et les tensions de l'idéologie ont un rôle décisif. *Il reste* que ce jeu n'est possible que dans la mesure où les textes le permettent. Cela ne signifie pas qu'un texte autorise n'importe quelle lecture, mais simplement qu'il est marqué d'une essentielle *précarité*, qu'il a lui-même du *jeu*.<sup>15</sup>

Reconnaissons-le lecteur que nous sommes, notre présente étude poursuit l'ambition bien primaire de satisfaire un intérêt aigu pour notre propre condition. Cette recherche vise à

---

<sup>15</sup> Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1977, p. 9.

développer un portrait d'ensemble de la théorie du lecteur et de la lecture en concentrant l'analyse « autour » de conceptions qui, bien qu'éclectiques et parfois même antinomiques, n'en sont pas moins fondamentales. Comme nous avons essayé de le démontrer depuis la première phrase de cette introduction, une double motivation est à l'origine du projet de ce mémoire. La première avait pour objet les théories de la *réception* qui mirent en évidence pour la première fois l'essentialité de la participation du lecteur à l'*effet littérature*. Nous avons été stupéfait en découvrant la profusion toute nouvelle de travaux didactiques voués à la seule question de la lecture et *a contrario* par le peu de cas fait en retour aux idées pourtant fort intéressantes de Michel Picard sur la *lecture littéraire* de type *ludique*. Aujourd'hui l'unanimité est faite autour de l'importance de la lecture dans la détermination du sens et de la qualité littéraire d'un texte : toutes et tous s'entendent pour dire que les degrés de lecture sont aussi stratégiques que les couches d'écriture. La seconde motivation résidait dans l'oubli du *lecteur réel* et de l'*activité* de lire qu'entraînaient par le fait même cette surproduction d'archétypes lectoraux et l'intention démesurée à peine dissimulée d'enfermer l'*acte de lire* dans un système. *Destinataire, lecteur implicite, lecteur modèle, récepteur* : que des abstractions inanimées – modelées au gré de théoriciens fort intelligemment inspirés – dont il reste toujours possible de faire le tour tellement leurs univers respectifs sont aussi fermés que ressemblants. Alors une question s'imposait : peut-on rendre compte avec la même précision chirurgicale du *lecteur réel* et de sa *lecture* toute aussi réelle sans risquer d'en faire un autre monstre en le verrouillant à son tour dans un système clos ? Certes, l'aventure est risquée.

Impossible d'espérer la moindre parcelle de réponse à cette interrogation sans une tentative de problématisation de la question du lecteur entendu comme *instance lectorale* de l'activité littéraire de même qu'une exploration cette fois empirico-scientifique de l'acte de lecture. Pour



mener à bon terme cette entreprise, nous avons choisi sagement de revoir le parcours systémique de quelques théories qui ont fait date dans l'histoire contemporaine de la critique. Puisque le projet présentait des risques certains, il nous est apparu vite souhaitable de nous laisser guider par le génie de théoriciens dont la contribution à l'émergence de la question lectorale fut significative tout en ne cessant encore aujourd'hui d'alimenter le débat. Kristeva et Derrida présentaient l'originalité d'y avoir participé à leur insu tellement leur production critique se concentrent presque exclusivement sur l'écriture et le texte. À un autre extrême, Jauss et Iser, premiers théoriciens de la *réception*, édifièrent une esthétique littéraire si « lectocentriste » qu'ils ne pouvaient sérieusement être ignorés. De même, il n'était pas envisageable de discuter des théories du *lecteur abstrait* sans recourir aux lumières d'Umberto Eco. Que dire des travaux de Michel Picard sur la *lecture ludique* du lecteur réel, travaux qui nous ont convaincu à la fois de la validité de notre question et de la pertinence d'en faire le noyau d'un mémoire entier. Finalement, nous ne pouvions passer sous silence l'apport de Roland Barthes à la question du lecteur, lui qui mieux que quiconque parvint à prouver le premier, et cela dans *S/Z*, que le plaisir du texte était avant tout celui d'une lecture *réelle* bien « active ».

Il existe sans doute plus d'une façon d'approcher le problème du lecteur et de poser la question du statut de l'*instance lectorale*. Nous avons choisi un point de vue assez large, tout à la fois culturel et analytique. Notre intention n'est donc pas de séparer le contenu de la théorie de son contexte intellectuel, relationnel et institutionnel d'émergence. Nous ne prétendons pas refaire un inventaire que d'autres ont déjà dressé ni de dévoiler l'existence de mondes d'idées jusqu'à ce jour inconnus. Notre objectif terminal est simple : mettre en évidence diverses identités du lecteur, rendre compte de la lecture comme *interactivité ludique* et faire la démonstration de sa modalité *auto-analytique*. Nous avons voulu la structure de ce présent

mémoire tout aussi claire et distincte. Un premier chapitre sert de propédeutique à la question du statut de l'*instance lectorale* en passant en revue le contenu des systèmes théoriques les plus instructifs à ce sujet et en soulignant, les cas échéants, leurs divers aspects ambigus et paradoxaux. Un deuxième chapitre, quoique toujours ponctuel à introduire d'autres conceptions de la lecture et du lecteur, s'applique de surcroît à explorer les vertus *auto-analytiques* de la lecture afin de consolider l'hypothèse qui soutient que toute lecture est moins l'interprétation d'un texte qu'une prospection consciente de soi. Ces deux chapitres sont construits de la même façon. Un premier sous-chapitre cerne l'ensemble de la théorie tandis que les subséquents concentrent l'observation et l'analyse sur quelques points théoriques précis des systèmes choisis. Finalement, un troisième chapitre, de moindre étendue puisque l'application d'une approche critique n'était pas la cause finale de notre recherche, se veut être un essai de critique d'un texte littéraire – en l'occurrence, *Sylvie* de Gérard de Nerval – selon la méthode picardienne de la *lecture ludique*. Nous voulions moins par cette exercice vérifier l'efficiencia d'une approche que d'« éprouver » la distance qui sépare toute théorie de la critique des contingences de sa *praxis*.

Enfin, par un recours à une théorisation de la lecture littéraire et non par une lecture des textes littéraires, ce présent mémoire voudrait d'abord permettre au lecteur de mieux conscientiser sa part de responsabilité dans ce qu'il est convenu d'appeler la production de l'*effet littérature*. Ensuite, il aurait assez bien gagné son pari s'il contribuait à rendre désormais le lecteur moins récepteur d'un objet-texte que *re-créateur* de lui-même à travers son activité lectorale. Placé sous l'égide des Barthes, Iser, Eco, Kristeva, Derrida et Picard, notre travail n'a eu somme toute qu'un seul inapaisable souci, et une formule employée par Yves Navarre dans sa *Biographie* le résume admirablement: « Allez droit au lecteur ».

## **CHAPITRE I**

*IDENTITÉ(S) DU LECTEUR ET COMPÉTENCE LECTORALE*

[...] comment pouvait-on oublier que c'est toujours la lecture, et [...] la lecture comme jeu, qui décide du littéraire ? Il existe des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture. Assumons le ridicule, si ridicule il y a, de rappeler que cette lecture, à laquelle est si rarement concédée, en fait sinon en droit, la dignité de l'art, se situe pourtant, dans tous les cas, avant la si prestigieuse écriture. Avant, dans les acquisitions de notre société historique, et peut-être aussi dans celles de l'humanité. En littérature, toute évaluation esthétique passe par la lecture [...]. (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 242)

### 1.1 - Prolégomènes à la question de l'identité du lecteur

Dans son ouvrage sur *La production du texte*, Michael Riffaterre écrit fort judicieusement que « le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi le lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte, énoncé et énonciation »<sup>16</sup>. Il a fallu du temps pour que soit enfin admise cette regrettable erreur d'avoir depuis toujours exclu de l'espace littéraire la figure lectorale ; pis encore, de l'avoir tolérée comme un mal nécessaire. Le texte devait l'entièreté de son existence à l'auteur, rien de plus ; il s'agissait d'une créature noble qui devait la vie à la seule intercession de son dieu créateur. Le lecteur n'était qu'un être de besoin, pensait-on, et l'auteur un être de désir ; c'est là toute la différence entre la décadence et la grandeur. La vieille historiographie littéraire avait fait du lecteur un vulgaire hédoniste de la

---

<sup>16</sup> Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1979, p. 9.

chose écrite<sup>17</sup>. Longtemps a-t-on confondu le livre et la littérature. Or s'il n'est pas nécessaire à l'écriture du livre, le lecteur reste tout de même la seule instance actualisante sans laquelle il ne saurait exister de littérature. Comment oublier qu'avant d'apprendre<sup>18</sup> à écrire, la petite fille et le petit garçon apprennent à lire ? Que c'est avant tout à sa propre compétence de lecteur que l'auteur s'en remet pour juger de la qualité de son écriture ? Pour être plus précis, il faudrait parler de l'importance de la « lecture » et non du lecteur car, comme l'écrit Michel Charles, « le lecteur – tel que le définit (ou ne peut pas le définir) le texte – est un rôle, n'est qu'un rôle » tandis que « la lecture est une relation »<sup>19</sup>. C'est l'effectivité de cette relation – par trop souvent occultée des études littéraires – entre, appelons-les ainsi, le *sujet-lecteur* et l'*objet-texte*, qui définit la nature et l'étendue du champ littéraire. Bref, c'est moins l'auteur et l'écriture qui déterminent ce qu'est et ce que dit le texte que le caractère spécifique de sa lecture, c'est-à-dire l'état de sa « réception » par le lecteur.

Il n'est pas de textes qui soient fondamentalement identiques, il n'est pas de lecteurs qui réagissent de la même façon au contact de l'écrit. Pourtant, les tentatives de systématiser l'acte de lire et d'ébaucher le portrait d'un lecteur type sont légion depuis le début des années soixante. Jauss, Iser, Eco ont décomposé le travail de lecture comme Barthes, Derrida et Kristeva déconstruisirent l'œuvre d'écriture, c'est-à-dire en déboulonnant une fausse idole afin soi-disant de reconquérir une liberté essentielle. Pour le bien de la compréhension de l'effet littérature, dit-

---

<sup>17</sup> Cependant, reconnaissons-le, la partie n'est pas tout à fait gagnée. La sociologie confine encore aujourd'hui le lecteur au rang de consommateur, tandis que la théorie de la communication a l'indulgence de lui reconnaître l'aptitude à décoder des signes.

<sup>18</sup> « Car enfin, si la littérature est activité, comment ne considérer que celle de l'écrivain, pour privilégiée qu'elle soit, et oublier celle de milliers ou de millions de lecteurs, sans lesquels le texte n'a pas d'existence : il y a des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture [...]. Pourtant, cette lecture, à laquelle est si rarement concédée la dignité de l'art, se situe, dans tous les cas, *avant* la si prestigieuse écriture : avant dans l'apprentissage individuel ; avant dans les acquisitions de notre société historique et peut-être aussi dans celles de l'humanité. » (*L.L.J.*, p. 163).

<sup>19</sup> Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, p. 9.

on. Formalistes, structuralistes et autres « istes » – auxquels il faudrait ajouter quelques « ologues » – de tout acabit revendiquent chacun, encore aujourd’hui, possession de la vérité sur la chose, poursuivent l’édification de leurs églises respectives à l’intérieur desquelles peut-être prennent place de plus en plus de « littéraires » mais aussi où l’on retrouve dangereusement de moins en moins de « littérateurs »<sup>20</sup>. Laboratoire ou tribunal, une chose paraît évidente, les expériences pratiquées sur le lecteur et le procès fait à la lecture – comme sur l’écrivain et à l’écriture – font montre du dénominateur commun de tout réductionnisme scientifique quel qu’il soit : la possibilité d’enfermer le sujet – ou l’objet – dans un système n’est pas discutée. Nous retrouvons cette certitude originelle, mais à des degrés divers, chez Wolfgang Iser, Michel Charles, Didier Coste et même Umberto Eco – dont l’œuvre même *ouverte*, il ne faut pas s’y laisser prendre, rend compte d’une systématisation tout ce qu’il y a de plus *fermée*. D’ailleurs, les nombreuses références des théoriciens de la littérature à Hegel et l’hégélianisme – en particulier chez Kristeva – témoignent on ne peut mieux d’une volonté « totalisatrice », si discrètes et limitées puissent être leurs ambitions. Or, nous avons choisi de nous approprier, l’instant de ce présent chapitre, le principe d’incertitude d’Heisenberg, de l’appliquer *mutatis mutandis* à notre questionnement et par conséquent de subordonner tout le contenu ci-après au doute primitif ; bref, mettre le lecteur et l’intentionnalité de sa lecture en bouteille, est-ce un projet réalisable ou même raisonnable ? Ne devrait-on pas parler plutôt d’une lubie scientifique, d’une utopie idéaliste ? Sommes-nous véritablement en mesure de concevoir ce qu’est le lecteur et le το τι εν ειναι – le « ce que c’est que », formule que les Grecs utilisaient pour exprimer l’essence d’une chose – de la lecture ? Une telle enquête ne mène-t-elle pas à la création d’un monstre alors que l’on attendait l’enfantement bien naturel d’un être bien réel ? C’est parce que

---

<sup>20</sup> Parlant du travail du chercheur en littérature, Picard écrit : « Lui est-il possible de récuser la coupure de fait qui sépare les divers spécialistes des études littéraires et le grand public lettré, qu’il voudrait ensemble intéresser. » (*L...J.*, p. 7).



nous craignons un tel écart que prudemment nous avancerons dès maintenant dans l'intimité du lecteur avec en tête cette éventualité qu'au sujet de ce dernier, l'on ne puisse rigoureusement rien dire alors que tout reste à dire.

Malgré ce qui peut distinguer les théories littéraires, celles-ci affirment toutes que le texte est un espace transitionnel d'où émergent et se développent mutuellement deux entités : l'entité énonciatrice et l'entité réceptrice. Le texte étant un monde fictionnel édifié en parallèle du monde réel, il possède ses propres codes et principes qui le rendent indépendant et auto-suffisant. Nul recours à la situation de l'écrivain et au contexte d'écriture n'est plus nécessaire pour que le texte produise un effet, pour en interpréter le contenu, ni pour en tirer d'innombrables leçons morales et philosophiques. Or cet univers second appelle à son tour la mutation de l'individu en lecteur, du décodage passif en lecture active. Entité énonciatrice et entité réceptrice sont complices sans être assujetties l'une à l'autre – avec cette nuance importante que sans la seconde, la première parle mais ne dit rien. Sans lecteur, il y a de la parole mais il n'y a pas de dire de la parole.

En ce qui concerne l'entité énonciatrice, Barthes et Genette – auxquels il serait juste d'ajouter les noms de quelques critiques de l'ancienne historiographie littéraire comme Gustave Lanson, Jean Starobinski et Gustave Picon, pour ne nommer que ceux-là – ont passablement bien cartographié le territoire en définissant ses caractéristiques et en posant les distinctions qu'il faut. Genette, nous mettant en garde contre la confusion des éléments, suggère quelques nuances importantes quant à la composition de cette entité :

Il semble que la poétique éprouve une difficulté [...] à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de narration. Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou simplement sa

spécificité : d'un côté, [...], on réduit les questions de l'énonciation narrative à celle du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d' « écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture [...] qui s'y réfère [...].<sup>21</sup>

Autrement dit, l'entité énonciatrice a deux visages : celui de l'auteur (l'écrivain) du texte et celui du narrateur (le porte-parole de l'auteur) du récit. Genette cite en exemple *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, prouvant ainsi que dans l'œuvre de fiction ce n'est pas nécessairement l'auteur-écrivain du texte qui raconte mais souvent le narrateur-personnage. En l'occurrence ici, ce n'est pas l'abbé Prévost qui nous instruit des amours de Manon mais le chevalier des Grieux. Plus près de nous, *L'Étranger* de Camus et *Nous trois* de Jean Echenoz sont organisés selon la même distinction fonctionnelle des composantes de l'entité énonciatrice, le Je qui récite est manifestement celui du narrateur-personnage et non celui de l'auteur du roman. Maurice Couturier, dans son ouvrage sur *La figure de l'auteur* (Paris, Seuil, « Introduction », 1995), précise cette distinction en démontrant que le texte – non sa lecture – nous livre un savoir sur le narrateur-personnage et rien sur l'auteur. Même si la finalité de notre lecture consiste en une découverte de traits caractériels de l'auteur, il faut bien comprendre que le résultat sera toujours biaisé par le fait que cette recherche de la trace révélatrice se trouve inconsciemment dirigée par une connaissance préalable de la personne de l'écrivain. Auteur et narrateur forment les deux faces adossées d'une même pièce, il n'est jamais possible de les voir en même temps. Tout les sépare, et si peu pourtant. Pour s'en convaincre, il suffit de retourner à ces contes et fabliaux de jeunesse qui mettent en scène un narrateur cochonnet, lion ou autres, si différent esthétiquement de l'auteur mais tellement ressemblant sentimentalement parlant.

---

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, p. 226.

Pour ce qui est de l'entité réceptrice, longtemps négligée, la reconnaissance de son essentialité est chose encore récente. C'est aux travaux critiques de Jauss, Iser<sup>22</sup>, Barthes, Eco et Charles – pour encore ne nommer que ceux-là –, théoriciens particulièrement intéressés à la question de la « réception », que nous devons la reconnaissance de la part indispensable du travail du lecteur au phénomène littéraire, de l'irréductibilité de la lecture au texte. Cependant, les théories de la réception ont une faiblesse qui n'est pas sans contribuer à tempérer l'aspect révolutionnaire de leurs conclusions. En choisissant de ne rien modifier au statut jusqu'alors reconnu au texte, les nouveaux pouvoirs qu'elles accordent au lecteur sont vains puisque ce dernier reste condamné à n'être qu'une autorité sans autonomie véritable. Eco et Iser, pourtant dévoués à la cause du lecteur et de la lecture, n'ont pas réussi à s'arracher – d'aucuns contesteront qu'ils aient seulement essayé – à la suprématie du texte qui demeure l'unique lieu qui engendre les émotions et les plaisirs. Cette suprématie demeurant, la lecture n'est rien de plus qu'un travail d'interprétation. Le lecteur, lui, doit se contenter de la fonction de « coopérant ». Michel Charles, étiqueté théoricien de la réception, ne disait-il pas que le lecteur n'est qu'un « rôle » ? Le texte reste donc garant et seul juge de la justesse de la lecture.

Ajoutons que selon ces méthodes d'appréhension littéraire, c'est l'auteur qui, par des balises de lecture, dirige le lecteur. L'auteur « trace » ainsi le chemin qu'il désire voir emprunter par le lecteur. Par le fait même, seul le texte existe puisqu'il est seul à laisser des traces. En parlant de

---

<sup>22</sup> Wolfgang Iser écrit : « Le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception [...] Il y a lieu de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes. » (*L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », trad. Evelyne Sznycer, 1985, pp. 5 et 8).

« lecteur modèle »<sup>23</sup> ou de « lecteur idéal », les théoriciens de la réception démontrent une belle cohérence puisqu'une abstraction pure – une représentation fictive, si l'on préfère –, n'ayant par définition aucune identité véritable, ne saurait conséquemment avoir d'empreintes. Ce qui n'a pas d'identité et pas d'empreintes ne laisse aucune trace<sup>24</sup>, c'est bien connu.

*L'Oeuvre ouverte* de Eco l'annonça, son *Lector in fabula* le confirma. Aujourd'hui, l'entité réceptrice reçoit presque la même attention de la part des théoriciens de la littérature que l'entité énonciatrice. Chez Michel Picard, par exemple, elle mobilise tout le questionnement. Nous y reviendrons. Pour l'instant, bornons-nous à des considérations d'ordre général. Pareille à l'entité énonciatrice, l'entité réceptrice possède plus d'un visage. Cependant, ces visages ne sont pas ceux d'un même être. D'abord, cette entité est le *lecteur implicite* tel qu'inscrit en filigrane dans le texte. Il s'agit là d'une instance conçue, dans les années soixante-dix<sup>25</sup>, par le théoricien Wayne Booth pour faire corps avec le principe d'*implied author*<sup>26</sup>. Le visage de ce lecteur implicite – Genette préfère l'expression « lecteur impliqué » ou « lecteur compétent »<sup>27</sup> – correspond fondamentalement à celui imaginé par l'auteur implicite. Par conséquent, il devient possible d'en retrouver la trace dans le texte. Ayant une idée bien arrêtée quant à la qualité de ses lecteurs, l'auteur construit son texte en conséquence – qu'il veuille les déjouer ou les enjouer,

---

<sup>23</sup> « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (*L.F.*, p. 71).

<sup>24</sup> Quoique cette improductivité du « lecteur modèle » n'empêche pas un lecteur réel d'ajouter du sens au texte qu'il lit.

<sup>25</sup> Il faudrait ajouter ici que déjà dans les années quarante, Sartre avait eu l'idée d'un lecteur « projeté » par l'auteur. Il écrivait dans son *Qu'est-ce que la littérature?* : « Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés. » (in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947, p. 92).

<sup>26</sup> Wayne Booth, *Critical Understanding : The Powers And The Limits Of Pluralism*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 272-275.

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 95.

peu importe. Les théoriciens de la réception ont su faire choux gras de cette notion de présence virtuelle du lecteur dans l'écrit. Avec Wolfgang Iser, le lecteur implicite se fait totalitaire. Pour lui, forme et sens du texte en dépendent. Ce concept, écrit-il, « incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process »<sup>28</sup>. Le lecteur *actualise* donc les potentialités du texte telles qu'elles y furent subtilement incorporées par l'auteur afin que son produit puisse être *reçu*. Cette importance accordée à la réceptivité et à ses conditions permet à Iser de confirmer l'inévitable singularité de l'acte de lecture. Facile mais fort pertinente, la déduction de Iser est la suivante : bien que le texte, par l'intermédiaire d'un lecteur implicite inscrit dans des stratégies d'écriture, impose à tous ses lecteurs des stratégies communes de lecture, chacun reçoit le texte à sa façon toute personnelle. Autrement dit, même si les stratégies d'écriture adoptées par Camus dans *L'Étranger* suggère fortement à tous les lecteurs de se confondre avec le « Je » du narrateur-personnage, rien n'oblige chacun à accepter la pensée et la conduite de Meursault. Jugeant le concept iserien trop englobant, Umberto Eco a transformé le lecteur implicite en *lecteur modèle*, profitant de l'occasion pour gratifier ce dernier d'une générosité coopérative et d'une compétence encyclopédique. Il ne s'agit pas d'un simple changement de terme. Les intentions sont ici plus pratiques que théoriques. Reconnaissons-le, la conception écoienne du lecteur modèle est fort complexe. Il n'est certes pas question pour nous de démonter toute la machine ; cependant, l'objet de notre étude commande que nous consacrons tout de même un sous-chapitre aux principes majeurs qui en gouvernent l'articulation. Nous nous y appliquons immédiatement.

---

<sup>28</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader : Patterns Of Communication In Prose Fiction From Bunyan To Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, p. XII.

## 1.2 - Umberto Eco : Lecteur Modèle et compétence encyclopédique

Après avoir indirectement affirmé, en 1962, dans *L'Oeuvre ouverte*, la primauté du lecteur en démontrant que l'œuvre d'art prédispose à une lecture polyvalente puisqu'elle « est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »<sup>29</sup>, Umberto Eco — sémioticien devenu depuis on ne peut plus médiatique — publie, en 1979, un essai intitulé *Lector in fabula*. Il y confirme<sup>30</sup> cette primauté en prouvant cette fois-ci le rôle *coopératif* du lecteur dont la pertinence et la cohérence des interprétations posent finalement la lecture en instance signifiante et validante de l'œuvre. Voyons de plus près.

Dans *L'Oeuvre ouverte*, Eco proposait que « l'ouverture et la "totalité" [de l'œuvre d'art] ne tiennent pas aux stimuli *objectifs*, qui sont en eux-mêmes matériellement déterminés : elles ne dépendent pas davantage du sujet qui par lui-même est disposé à toutes les ouvertures et à aucune : elles résident dans le *rapport de connaissance*, au cours duquel se réalisent les ouvertures suscitées et dirigées par les stimuli, eux-mêmes organisés selon l'intention esthétique »<sup>31</sup>. Ce « rapport de connaissance » dont il était question en 1962, cet échange épistémologique qui ne relève ni foncièrement de l'objet-texte ni exclusivement du sujet-auteur,

---

<sup>29</sup> *O.O.*, p. 9.

<sup>30</sup> Daniel Salvatore Schiffer, dans sa toute récente biographie de Umberto Eco (parue en avril 1998), écrit : « Car la lecture, pas d'ailleurs que l'écriture ne constitue – c'est là la thèse centrale de *Lector in fabula* – un acte neutre en soi. Bien plus : il se noue fatalement entre le lecteur et le texte – y soutient encore Umberto Eco – un ensemble de relations aussi complexes que singulières sur le plan psychosociologique, de stratégies intersubjectives qui, le plus souvent, modifient sensiblement, quoique inconsciemment, la nature même de l'écrit originaire, sinon parfois jusqu'à l'intention réelle de son auteur. C'est dire si, à l'origine de ce qui, s'il n'était certes confirmé empiriquement, ne représenterait là qu'un présupposé, se situe en fait le postulat même (par ailleurs tout aussi fondé) de *L'Oeuvre ouverte*. » (*Umberto Eco. Le labyrinthe du monde*, Paris, Ramsay, 1998, pp. 165-166).

<sup>31</sup> *O.O.*, p. 59.



et qui, paraît-il, serait le vecteur de l'ouverture de l'œuvre, *Lector in fabula* lui donne enfin un nom : *Lecteur Modèle*. Eco écrit :

Le lecteur modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.<sup>32</sup>

À vrai dire, le Lecteur Modèle n'est pas un lecteur réel — empirique —, il n'est pas non plus une personne<sup>33</sup> ; il est un « rôle », un *rapport de connaissance*, une activité fabulatrice préconçue — organisée « selon l'intention esthétique » disait *L'Oeuvre ouverte* — là encore par l'auteur et destinée à être libérée dans les « non-dits » du texte qui deviendront, par sa contribution, autant de voies — de voix, d'indices<sup>34</sup>, de *signes* — de lectures possibles<sup>35</sup> de l'œuvre. Les « non-dits » réclament inexorablement l'activité d'un lecteur, mais ils sont avant tout les manifestations du Lecteur Modèle. Ce dernier n'est autre lui aussi qu'un lecteur idéal dont l'acte de lire est conforme aux directives auctoriales du texte.

Le Lecteur Modèle dont parle Eco ressemble beaucoup, quant à sa place et sa fonction dans le rapport à l'œuvre, à l'*interprétant* de Charles Sanders Peirce. Cet interprétant aussi n'est qu'un rôle, un rapport, un mouvement par lequel seul peut s'animer la lecture et par conséquent,

---

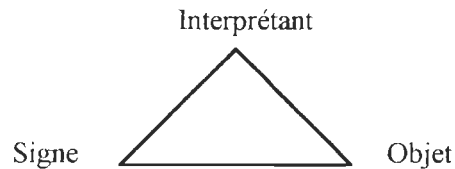
<sup>32</sup> *L.F.*, p. 80.

<sup>33</sup> « La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, [...], entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels » (*Ibid.*, p. 82).

<sup>34</sup> Eco parle aussi de *mots clés* et de « signaux explicites » qu'il nomme *marqueurs de topic* (*Ibid.*, p. 118-119).

<sup>35</sup> Parlant de la théorie de Eco, E. Ravoux-Rallo écrit : « Umberto Eco postule des "mondes possibles" [...] Une *fabula* est un monde possible. » (*Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 144).

s'actualiser le texte lu. Rappelons que la figuration triangulaire peircienne se présente ainsi :



Selon Peirce, c'est l'interprétant qui fait « agir » le texte en le *signant*. Sans l'interprétant, le texte n'est qu'un objet-rien condamné à l'*in-signifiante* parce que n'étant pas devenu *signe*. De même chez Eco, c'est l'auteur qui écrit l'œuvre, mais c'est le lecteur qui la *signe* — l'*as-signe* — dans les « espaces blancs » prévus du texte. Son « interprétation » est une *as-signation*. Dans *L'Oeuvre ouverte*, Eco ne disait-il pas déjà que « les oeuvres “ouvertes” en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur »<sup>36</sup>. Tout en rapprochant Eco de Peirce, cette affirmation l'en éloigne aussi. Alors qu'il y a chez Peirce l'idée d'un sens en soi du texte auquel l'interprétant reste éternellement redevable, Eco libère son Lecteur Modèle d'un tel esclavage en faisant de celui-ci un coopérant de tous les sens possibles du texte. Ainsi, le texte n'existe réellement qu'en tant qu'il s'affirme comme *en soi-pour soi*.

Eco donc, à l'instar de Wolfgang Iser, ne cherche pas le sens des oeuvres. Son approche ne vise pas à questionner la signification d'un texte. Eco ne définit pas une méthode à suivre pour atteindre la vérité philosophique d'un contenu de discours. L'œuvre n'est qu'un objet « externe » inerte, c'est le lecteur qui lui prête et prête encore des vies multiples chaque fois qu'il lui impose le souffle de ses nombreuses lectures là où l'auteur a percé des *ouvertures* à cette fin. La théorie de Eco est une théorie « interne » de la lecture. Eco tente de démonter les principaux

---

<sup>36</sup> *O.O.*, p. 35.

rouages en mouvement dans l'acte de lire. Lire est un acte mécanique que l'auteur conçoit ainsi parce qu'un texte ne peut advenir à *l'existence* autrement<sup>37</sup>. Et quelle mécanique bien huilée ! Eco écrit :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.<sup>38</sup>

Tout l'apport théorique nouveau de *Lector in fabula* est éloquentement contenu dans ce précédent extrait. On y voit résumée plus ou moins explicitement toute la matière notionnelle : *Lecteur Modèle, coopération interprétative, encyclopédie du lecteur, mondes possibles, frames, topics*. Tous ces concepts-clés servent à Eco pour expliquer cartésienement que l'œuvre de fiction — le roman — dépend d'une opération conjointe, d'une *coopération* du lecteur.

Or puisque l'œuvre procède des diverses attitudes interprétatives du lecteur, Eco — comme Iser d'ailleurs — énonce alors l'hypothèse que l'auteur se doit de postuler un Lecteur Modèle dont la complétude des aptitudes est à l'image de la complétude de ce qu'il juge être ses propres aptitudes à lui, l'auteur<sup>39</sup>. La coopération du lecteur est donc une coopération anticipée, presque dirigée. Eco distingue *coopération interprétative* et « utilisation » d'un texte<sup>40</sup>. Si la dernière

---

<sup>37</sup> Appelons cela les lois du récit, les schèmes de la narration.

<sup>38</sup> *L.F.*, p. 71.

<sup>39</sup> « On peut dire que l'auteur, en écrivant, se choisit un lecteur », écrit Elisabeth Ravoux Rallo (*op. cit.*, p. 144).

<sup>40</sup> Précisée dans *Lector in fabula*, la confusion possible entre ces deux concepts avaient déjà été pressentie et soulignée par Eco dans *L'Oeuvre ouverte* : « La poétique de l'œuvre en mouvement [...] établit enfin un rapport inédit entre la *contemplation* et l'*utilisation* » (p. 37) ; « Il convient d'éliminer tout de suite une équivoque : l'intervention de cet interprète qu'est l'*exécutant* [...] ne peut évidemment se confondre avec l'intervention de cet autre interprète qu'est le *consommateur* [...] » (p. 38, « Note 1 »).

façon de faire ne consiste qu'en une organisation de significations arbitraires sans exigence de justesse, la première trouve sa légitimité dans les critères scientifiques de fidélité et de cohérence qu'elle cherche rigoureusement à satisfaire. Eco écrit :

Naturellement on peut avoir, outre la pratique, une esthétique de l'utilisation libre, aberrante, désirante et malicieuse des textes. Borges suggérait de lire *l'Odyssée* comme si elle était postérieure à *l'Énéide*, ou *l'Imitation de Jésus-Christ* comme si elle avait été écrite par Céline [...]. Du point de vue d'une sémiotique générale et à la lumière de la complexité des processus pragmatiques [...] et du caractère contradictoire du Champ Sémantique Global, toutes ces opérations sont théoriquement explicables. [...] Mais il faut savoir ce que l'on veut : faire subir un entraînement à la sémosis ou interpréter un texte.<sup>41</sup>

Dans son travail d'écriture, l'auteur est donc obligé de concevoir un Lecteur Modèle, instance textuelle, qui *actualisera* son œuvre en activant, par ses interprétations, le « mécanisme paresseux » du texte. Paresseux parce que le texte est une potentialité passive dont l'ouverture repose sur les capacités et la *compétence* d'un lecteur que l'auteur, répétons-le, évalue à la hauteur de ses propres capacités et de sa propre compétence. L'auteur écrit le texte, le lecteur l'*exécute*. « Dans une œuvre [...], le lecteur-exécutant organise et structure le discours [...], dans une collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur », écrivait Eco dans *L'Œuvre ouverte*. Il contribue à *faire* l'œuvre »<sup>42</sup>.

Mais de quelles capacités parle-t-on ? De quelle compétence s'agit-il ? Selon Eco, l'actualisation des structures discursives<sup>43</sup> – premières structures auxquelles confronte la rencontre avec le texte – exige de la part du lecteur qu'il possède une compétence certaine.

---

<sup>41</sup> *L.F.*, pp. 76-77.

<sup>42</sup> *O.O.*, p. 25.

<sup>43</sup> *L.F.*, p. 99.

Autrement dit, un Lecteur Modèle se doit de posséder des capacités modèles et d'être un modèle de compétence. Convient-il alors d'en faire un « Lecteur Idéal » ? Certes non ! Étant une créature<sup>44</sup> de l'auteur, il porte en lui les forces et les faiblesses de son créateur<sup>45</sup>. Un idéal relève de l'universel, de l'absolu ; un modèle reste de l'ordre du particulier, du relatif. Mais un modèle, si peu absolu soit-il, n'en demeure pas moins extraordinairement bien prédisposé. Pour Eco, un auteur construit son texte en paliers multiples. La réception du lecteur consiste alors en une exploration méthodique de ces divers paliers, en un décodage procédant systématiquement du simple au complexe – du primaire à l'encyclopédique<sup>46</sup> – des inscriptions afin d'actualiser les potentialités de toutes les structures<sup>47</sup> en présence. Eco suggère ici l'exigence de plusieurs « niveaux de coopération textuelle ». Ces niveaux de coopération ne sont possibles que si le Lecteur Modèle, entre autres prédispositions, est doué d'une compétence *encyclopédique*.

Le Lecteur Modèle est un érudit mais d'une érudition pareille à celle de l'auteur, cela va de soi. Cette érudition est faite de savoirs et d'opinions ; elle s'alimente principalement à l'expérience singulière et à la mémoire collective. La compétence de ce lecteur, nous dit Eco<sup>48</sup>, s'étend de la maîtrise d'un « dictionnaire de base » à la compréhension des systèmes idéologiques ; en passant par une science des « règles de co-références », des « sélections contextuelles et circonstancielles », des « scénarios communs » de même que « intertextuels », et finalement les différentes règles d'« hypercodage rhétorique et stylistique ». En ce qui concerne le dictionnaire de base, il permet au lecteur d'identifier « les propriétés sémantiques

<sup>44</sup> Le *Lecteur Modèle* est, en quelque sorte, une œuvre dans l'œuvre.

<sup>45</sup> De même, un *Auteur Modèle* ne saurait être un « Auteur Idéal » puisqu'il relève des vœux d'un lecteur tout ce qu'il y a de plus relatif et de moins universel.

<sup>46</sup> Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, pp. 146-147.

<sup>47</sup> Du simple au complexe : discursives, narratives, actantielles – Eco écrit « actanciennes » –, idéologiques. (*L.I.*, p. 93).

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 99 à 110.

élémentaires des expressions ». Pour sa part, la connaissance des règles inhérentes à l'hypercodage textuel, en facilitant l'exploration des structures supérieures, ajoute à la capacité de décoder les signes celle de les interpréter, c'est-à-dire de justifier la place occupée par chacun des éléments dans l'ensemble du texte. Enfin, la compétence idéologique<sup>49</sup> du lecteur, développée suivant une axiologie toute socioculturelle, engage à son insu le lecteur dans un face à face critique avec un positionnement auctoral induit à partir de ses propres hypothèses actantielles<sup>50</sup> et philosophiques du texte. Rappelons que nous parlons toujours d'un Lecteur Modèle et que conséquemment, le metteur en scène du face à face reste l'auteur. Que l'interprétation débouche sur un accord ou un désaccord, seul l'auteur en est le grand responsable. Sa propre compétence encyclopédique permet à l'auteur, si tel est son but, de provoquer à volonté la polémique. N'oublions surtout pas que la compétence du Lecteur Modèle ressemble étrangement à celle que l'auteur estime être la sienne propre. L'auteur détermine ainsi différentes conditions possibles de *réception* de son texte.

Ne craignons pas les mots, cette compétence est une utopie. Utopie qui s'explique par le fait que l'auteur ignore l'étendue de son « incompétence » et l'ignorant, cela le conduit irrémédiablement à surestimer avantageusement les capacités nécessaires à la lecture de son œuvre. Mais bien que n'étant pas du niveau du Lecteur Modèle, le lecteur réel d'un auteur réel n'en possède pas moins un savoir important que commandent ne serait-ce que le genre et la langue du texte. Or, c'est au « répertoire implicite »<sup>51</sup> de cette *encyclopédie*, à celui aussi des

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 231 à 234.

<sup>51</sup> Nous reprenons ici l'expression de Iser ; « implicite » parce que prévu par le texte.

informations dérobées aux expériences du monde réel et aux produits de l'imaginaire que le lecteur puise les *référents*<sup>52</sup> qui balisent sa lecture et son jugement.

Contrairement à ce que l'on serait porté à croire, la présence de ces *référents* chez le lecteur n'aliène pas la lecture en contraignant son mouvement. Elle n'hypothèque pas la liberté du lecteur. Cet ensemble apparemment disparate de référents forme une « pluralité de mondes de référence »<sup>53</sup>, de *mondes possibles* que la lecture libère à la rencontre du texte. Lire est un *pro-jet*<sup>54</sup> ; lire c'est se projeter en avant, c'est « inférer à partir du texte un contexte possible que la suite de la lecture devra ou bien confirmer ou bien corriger »<sup>55</sup>. Dans l'acte de lecture, le lecteur se fabrique des *topics*, des hypothèses *topo-graphiques* — c'est-à-dire des repères schématiques positionnant les divers éléments du récit, les différents « lieux textuels » traversés par la *fabula* — sur lesquelles il fait reposer sa *pro-jection* graduelle dans le texte. Ces topics ne sont pas des champs sémantiques ou les isotopies dont parle Greimas<sup>56</sup>. Il ne s'agit pas de récurrences sémantiques. Eco est clair à ce propos :

Il y a des cas où topic et isotopie semblent coïncider, pourtant une chose doit être bien claire : *le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est un phénomène sémantique*. Le topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de question (« Mais de quoi diable parle-t-on ? ») qui se traduit par la proposition d'un titre provisoire (« On est probablement en train de parler de telle chose »). Il est donc un instrument métatextuel que le texte peut tout aussi bien présupposer que contenir explicitement sous forme de marqueurs de topic, de titres, de sous-titres, de *mots-clés*. C'est à partir du topic que le lecteur décide de privilégier ou

<sup>52</sup> Dans *L'Oeuvre ouverte*, Eco précisait ceci : « La différence référentielle (et par la suite la valeur de la proposition) ne réside pas dans l'expression mais *dans le récepteur*. » (p. 51).

<sup>53</sup> Didier Coste, « Lector in figura ; Fictionnalité et rhétorique générale » in *Lectures, systèmes de lectures* (collectif), Paris, P.U.F., 1984, p. 17.

<sup>54</sup> Lire un texte, c'est avoir pour projet de l'*achever* parce qu'il ne l'est pas et qu'il ne demande qu'à l'être.

<sup>55</sup> F. Schuerewegen, « Théories de la réception », in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, ouv. dir. par M. Delcroix et F. Hallyn, Paris, Duculot, 1987, p. 334.

<sup>56</sup> Dans son ouvrage intitulé *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

de narcotiser les propriétés sémantiques des lexèmes en jeu, établissant ainsi un niveau de *cohérence interprétative* dite *isotopie*.<sup>57</sup>

Le topic est une hypothèse construite par le lecteur, c'est en cela qu'il s'agit d'un phénomène pragmatique. Toutefois cette construction ne se fait pas sans quelques encouragements de l'auteur qui a pris un soin malicieux d'inscrire dans son texte des indicateurs réitérés, des *marqueurs de topic* sous la forme de *signaux explicites* dont l'effet est de *dé-signer* au lecteur des hypothèses possibles. La justesse d'une interprétation est donc subordonnée à la capacité du lecteur à repérer dans le texte les marqueurs de topic puisque ceux-ci renvoient aux systèmes de référence de l'auteur et conséquemment, à la *cohérence* du sens<sup>58</sup> inscrit dans le texte. Le travail de repérage des marqueurs de topic exige du lecteur qu'il ait des compétences linguistiques et qu'il connaisse les divers procédés rhétoriques et stylistiques. Pour ce faire, le lecteur devra mettre de nouveau à contribution son encyclopédie. Il doit dénoter ce qui est connoté par le texte, décodé ce qui est codé. Eco écrit :

À ce sous-niveau, le lecteur est en mesure d'interpréter, en référence à une encyclopédie, toute une série de paralexèmes et d'expressions figées enregistrées par la tradition rhétorique. Le lecteur sera en mesure de reconnaître tant les expressions figurées que les syntagmes stylistiquement connotés.<sup>59</sup>

À l'aide d'hypothèses topo-graphiques, de son encyclopédie, de ses *mondes référentiels*, le lecteur *interprète* le texte. Comme nous venons de le voir, l'interprète recourt à des *scénarios*

---

<sup>57</sup> L.F., p. 119.

<sup>58</sup> Ce sens n'étant jamais unique. Cependant, dans une *fabula fermée*, le jeu de sens est plus limité que dans une *fabula ouverte*.

<sup>59</sup> L.F., p. 101.



*stéréotypés*<sup>60</sup>, à des séquences types inscrites dans sa mémoire. Ces scénarios, Eco les appelle *frames*. Eco écrit :

Les recherches en Intelligence Artificielle ainsi que différentes théories textuelles ont élaboré la notion de *frame* que l'on traduit ici par "scénario". Un scénario semble être quelque chose à mi-chemin entre une représentation sémémique très "encyclopédique" exprimée en termes de grammaire des cas et un exemple d'hypercodage.<sup>61</sup>

Eco précise encore davantage en citant Minsky :

Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée.<sup>62</sup>

La citation de Minsky soulève un problème inhérent à l'acte d'interpréter : la *validation*. Les scénarios prévoient des alternatives de représentations, mais ils ne peuvent servir à évaluer la justesse des topics. Protégé par des séquences stéréotypées, le lecteur, tout au long de sa lecture, se construit des *topics*. Aussi, sera-t-il appelé à les modifier. Mais en regard de quoi ? C'est dans *Les limites de l'interprétation* que Eco se montre le plus loquace à ce sujet. Il nous instruit du mécanisme de validation. La *cohérence textuelle* est le critère d'évaluation d'une lecture interprétative. Tout part du texte et tout doit y retourner. Il n'est pas de véritable lecture sans un perpétuel va-et-vient entre les topics et les diverses structures sémantiques du texte. Les droits du lecteur ne sauraient outrepasser les droits du texte<sup>63</sup>. Le lecteur n'a pas le droit de

---

<sup>60</sup> Il existe, selon Eco, deux sortes de frames : scénarios *communs*, scénarios *intertextuels*. De même, existe-t-il aussi des niveaux différents de scénarios : *préfabriqués*, *motifs*, *situationnels*, *topoi rhétoriques*. (*Ibid.*, pp. 106-107).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> « Les limites de l'interprétation coïncident avec les droits du texte (ce qui ne veut pas dire qu'ils coïncident avec les droits de l'auteur. » (*L.I.*, p. 18).

faire dire à un texte ce que le texte ne dit pas<sup>64</sup>. Bien lire, c'est « produire une construction cohérente à partir du texte [...] et valider cette construction par le texte de référence, mis en regard avec sa propre construction »<sup>65</sup>. Selon Eco, le texte est une autorité. Interpréter est un acte grave. La *coopération* offerte par le lecteur ne doit pas excéder la demande faite par le texte.

Mais ici Eco parle-t-il encore du Lecteur Modèle ? Ou du lecteur réel ? Rappelons qu'un Lecteur Modèle est une « construction textuelle ». Or comment un auteur réel peut-il concevoir une cohérence modèle et l'exiger ensuite d'un lecteur réel ? Voilà un problème qu'alimente généreusement une apparente confusion du discours même de Eco dans *Lector in fabula*. Un Lecteur Modèle ne saurait être un lecteur réel, pourtant trop souvent Eco semble considérer ces deux concepts comme synonymes tellement il les « interchange » allègrement à l'intérieur d'un même propos. D'où une confusion certaine à la lecture de son ouvrage. Aussi, la conception de Eco comporte certaines faiblesses évidentes que l'auteur passe sous silence. Prenons comme exemple son estimation de l'intentionnalité stratégique du texte. À plusieurs points de vue, elle paraît pour le moins douteuse. Qu'il prévoit un Lecteur Modèle, cela peut s'entendre, mais l'auteur ne produira jamais autre chose qu'un texte réel aux potentialités tout ce qu'il y a de plus réelles aussi. Au fond, Eco — et Iser également — ne s'interroge pas sur les problèmes de représentations. Il se concentre sur les questions sémantiques d'anticipation lectorale. Ce qu'il essaie « d'ériger en théorie [...] n'est en réalité qu'une “histoire” de la lecture [...], un récit des aventures, parfois extraordinaires, d'un sujet récepteur *hypostasié* par l'analyse »<sup>66</sup>. Or comme

---

<sup>64</sup> Notons qu'un *non-dit* n'est pas un *ce-que-le-texte-ne-dit-pas* mais un *ce-qui-n'est-pas-dit-par-le-texte*. Voilà qui est fort différent.

<sup>65</sup> Elisabeth Ravoux-Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, p. 146.

<sup>66</sup> F. Shuerewegen cite ici Culler (« Théories de la réception », in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, p.337).

le lecteur prévu par l'auteur est toujours un lecteur fictif, il passe nécessairement « à côté du réel ». Conséquemment, le lecteur réel est condamné au même échec.

En réalité et nous l'avons bien vu, l'auteur choisit ses lecteurs en se choisissant lui-même comme lecteur modèle. Puisqu'il doit parler à quelqu'un, c'est avant tout à lui qu'il parle. Le seul lecteur qu'il connaît vraiment, c'est lui. Pour utiliser un langage kantien, nous dirions que le lecteur modèle n'existe pas, qu'il est un simple postulat de la raison pratique de l'auteur. Or, c'est ce postulat qui contribue en très grande partie aux nombreuses difficultés auxquelles doit faire face le lecteur réel, autre visage de l'entité réceptrice, dans son travail d'interprétation du texte. Le lecteur réel, avec son histoire, sa culture et sa psychologie, doit se méfier des empreintes d'un lecteur modèle dont les avantages, les capacités et les passions sont ceux d'un auteur enclin à se surestimer – comme il surestime son œuvre d'ailleurs. Il y a des signes qui nous font éviter les pièges mais il en est qui en sont. Le lecteur modèle les connaît à l'avance, le lecteur réel les découvre au fur et à mesure qu'il avance dans le texte. Ce n'est pas la moindre des inégalités. Aussi nous ne pouvons passer sous silence que ce présumé « lecteur modèle », parce qu'il n'est pas réel, pratique nécessairement une « lecture modèle ». Cette lecture modèle, parce qu'anticipée par l'auteur – rappelons-nous son dirigisme –, ne peut donc avoir été inscrite dans le texte que suivant une écriture prétendument modèle. Dès lors, selon cette perspective, la littérature est un monde clos, inerte, où l'échange réel est impossible puisque tout se passe entre des entités modèles, irréelles. Ainsi, l'auteur et son texte excluent résolument le lecteur réel de la littérature. Sa participation n'est pas sollicitée. L'écriture modèle, refusant l'accession à la substance du texte, contraint le lecteur réel à la lecture passive. Une telle lecture lui permet de

s'évader (lecture-évasion) ou de s'informer (lecture-information)<sup>67</sup> ; mais à dire vrai, il s'agit là de permissions accordées par le texte et son auteur. De telles lectures restent des lectures du texte, jamais elles ne sont lectures du lecteur.

« Le problème, écrit Franc Schuerewegen, se pose [...] de savoir s'il ne faut pas distinguer entre plusieurs lecteurs modèles. J'ai pu, ajoute-t-il, constater que selon la connaissance que possède le lecteur empirique de ce que sa lecture lui révélera, les effets d'énigme s'adressent à trois destinataires différents : [...] celui qui ne sait rien, celui qui sait quelque chose et celui qui sait tout »<sup>68</sup>. Par-delà la question des compétences préfigurées et empiriques – sur laquelle nous reviendrons plus loin –, c'est ici toute la complexité de l'identité de l'instance lectorale qui est mise en évidence. Dans une étude plus pointue encore, il aurait fallu ajouter aux distinctions de Schuerewegen de même qu'aux nôtres, celles faites par Didier Coste. Dans un article paru, en 1980, dans la revue *Poétique*<sup>69</sup>, Coste définit le lecteur empirique et, expertisant le concept de *lecteur modèle*, il découvre que ce dernier se présente sous deux figures : lecteur idéal et lecteur virtuel. Alors que le premier relève d'une projection fantasmique sans limites aucune de l'auteur – ou d'un tiers, par exemple un interprète ou un critique –, le second, bien que foncièrement théorique lui aussi, voit subordonner sa démesure potentielle aux potentialités de l'expérimentation humaine. Empirique, réel, idéal, virtuel, potentiel, intentionnel : force est d'admettre que cette coupe chirurgicale du concept de lecteur pourrait bien s'avérer infinie. Les métalittéraires savent à l'occasion faire preuve d'une imagination aussi fertile que les littérateurs,

---

<sup>67</sup> Au sujet de la lecture-évasion et de la lecture-information, lire l'article de Michel Picard « Littérature/Lecture/Jeu ».

<sup>68</sup> Franc Schuerewegen, « Le lecteur et le lièvre. Comment lire *Le Réquisitionnaire* de Balzac ? », in *La lecture littéraire* (collectif), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, p.56. Plus loin, Schuerewegen écrit : « Le lecteur modèle se modifie dans la mesure où varie la compétence diégétique du récepteur réel – ce qui signifie, à la limite, qu'il y aurait autant de lecteurs modèles qu'il existe d'attitudes coopératives chez le lecteur réel. » (*Ibidem*).

<sup>69</sup> « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », in *Poétique*, Paris, septembre 1980, no. 43, pp. 354 à 371.

c'est bien connu. Cependant, pour les besoins de notre étude, il devient superflu d'ajouter à cette liste. Déjà nous possédons un matériel suffisant pour nous permettre de mieux saisir ce qu'il en est des multiples identités du lecteur. Au fond, et nous avons eu l'occasion de nous en rendre compte, celles-ci se répartissent en deux mondes : abstrait et concret. Les unes renvoient à ce que Eco appelle l'« organisation [d'une] stratégie textuelle »<sup>70</sup> et notre étude du Lecteur Modèle l'a confirmé ; les autres, à ce qu'il convient de nommer l'existant en situation – au *sujet-lecteur* pour reprendre l'expression de Michel Picard. Ce lecteur en situation, ou lecteur réel, mérite à son tour que nous nous y consacrons dès à présent.

### 1.3 - Michel Picard : lecteur réel et actualisation ludique du texte

Or il est d'autres théoriciens de la littérature qui, loin de se contenter de reconnaître formellement l'existence du lecteur et l'intérêt de la relation lectorale, cherchent à redéfinir l'essence et la fonction même de l'acte de lecture pour qu'enfin soit reconquise la souveraineté du sujet sur l'objet. Michel Picard, professeur à l'Université de Reims, est l'un de ceux-là. Ses travaux critiques, jusqu'à ce jour échelonnés sur une vingtaine d'années, convergent dans la même direction : ce n'est pas tant le texte qui est littéraire que la lecture et cette dernière est une *activité* qui doit être appréhendée comme telle si on désire la comprendre fondamentalement. Une conception passive de l'*acte de lire* revient à croire en un en soi du littéraire. Or il n'y a pas de texte littéraire en soi. La *lecture littéraire* corrige cette hérésie, elle est lecture du lecteur et

---

<sup>70</sup> L.F., p. 71.

non lecture du texte. Nous reviendrons sur cette question de la lecture littéraire au chapitre suivant.

Michel Picard se situe quelque peu en porte-à-faux par rapport aux conceptions idéalistes du lecteur. Le lecteur qu'il cherche à appréhender est un individu unique, irréductible à aucune définition de type générique. Selon Picard, le Lecteur Modèle – implicite, virtuel ou idéal, peu importe – est un concept inapte à rendre compte des effets bien réels de la lecture, de l'actualisation concrète du texte. Au contraire de celui-ci, le lecteur réel est un *existant en situation*, c'est-à-dire un être incarné et en permanence abandonné sans protection aucune au feu nourri des requêtes intéressées du texte – requêtes historiques, sociopolitiques, psychologiques, idéologiques. Entre autres exemples de cela, Picard remarque :

On est souvent employé à opposer entre elles *des* idéologies dans *Madame Bovary*, de même qu'on a opposé entre eux les personnages. Cette conception « dialogique » constitue certainement un progrès par rapport à l'attitude selon laquelle, implicitement ou explicitement, le roman est considéré comme un « véhicule » ou un reflet pur et simple d'une idéologie, celle de Flaubert, ou de sa couche sociale, de sa classe (...). La fréquence des ces sommeils, de somnolences, d'hébétudes, a d'ailleurs de quoi surprendre (...). Leur fonction paraît double : marquer thématiquement le passage d'un univers réel à un univers fantasmatique, ou bien le retour au réel, et son refus. Dans les deux cas, la complaisance idéologique.<sup>71</sup>

C'est à cette question du lecteur réel et des effets sur lui de sa propre lecture du texte que Picard consacre l'entièreté de son ouvrage intitulé *La lecture comme jeu*. Parler n'est jamais neutre, soulignait fort judicieusement Luce Irigaray ; lire non plus, ajouterait volontiers Picard.

---

<sup>71</sup> *L.J.*, p. 274.

La lecture littéraire<sup>72</sup> est au contraire une activité. Une activité qui fait du lecteur un *sujet jouant* la maîtrise symbolique de sa propre personne. Elle est le résultat d'un *jeu* dont la fonction est constructive à l'égard du sujet. Bien que ce *jeu* ne concerne que le lecteur et son acte de lecture, il ne s'agit pas d'un *jeu* solitaire. Trois joueurs y participent, lesquels sont la triple identité de tout *Je lectoral*. Le lecteur littéraire, nous dit Picard, est à la fois *lu*, *liseur* et *lectant*.<sup>73</sup> Chacune de ces figures est la manifestation lectorale d'une instance psychique de la personnalité du lecteur. Le *lu* consiste en l'appel lectoral de l'ensemble des pulsions et des besoins biologiques. Le *liseur*, pour sa part, est le travail de lecture exercé par la structure édifiée à partir du milieu social et de ses interdits. Le *liseur* ne perd jamais de vue les conditions matérielles de son activité lectorale : le livre, le contexte de sa lecture, l'environnement dans lequel s'inscrit son acte. Toujours le *liseur* inscrit l'« en-cadré »<sup>74</sup> (le texte) du livre dans le « hors cadre » (l'autour du livre, la réalité tangible). La finalité du *liseur* contrebalance celle du *lu* :

Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir [...]. Le *sujet jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espace à la fois concrets et poreux : le jeu s'enracine dans une confuse expérience des limites, vécue quasi physiologiquement, dedans/dehors, moi/autre, présent/passé, etc. Cependant, en dépit du caractère un peu hypnotique de sa situation, n'oublions jamais que le champ visuel du *liseur* embrasse nécessairement une étendue qui excède très largement la surface du livre ouvert [...].<sup>75</sup>

<sup>72</sup> « [...] le jeu est d'abord une activité. La lecture, si elle est assimilable au jeu, devrait donc être active, même la plus abandonnée. » (*Ibid.*, p. 47).

<sup>73</sup> Picard écrit : « Ainsi tout lecteur serait triple (même si l'une ou l'autre de ses composantes est atrophiée) : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. » (*Ibid.*, p. 214).

<sup>74</sup> « Le monde réel extérieur, certes désinvesti, ne cesse pas d'exister pour autant, et le *liseur* en fait partie : appelons *effet de cadre*, comme pour un tableau, cet environnement inoublié. Tout jeu suppose un non-jeu. » (*Ibid.*, p. 113).

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

Le *lectant*, quant à lui, est l'œuvre de la structure consciente du lecteur. Petit à petit, au contact du milieu, cette structure en vient à produire une lecture critique, c'est-à-dire une lecture de l'*objet-texte* mais tournée vers les mécanismes de défense<sup>76</sup> du sujet-lecteur. Cette triple identité, formant le *Je lectoral*, renvoie évidemment aux trois instances de la personnalité définies par Freud : Ça, Surmoi, Moi. De plus, ces trois visages correspondent aux deux facettes ludiques du jeu : *playing* et *game*. Le *lu* s'emploie au *playing* (produit du *principe de plaisir*) tandis que *liseur* et *lectant* travaillent au niveau du *game*<sup>77</sup> (réglé sur le *principe de réalité*). Or si tous les textes ne sont pas propices à cultiver la *lecture littéraire*, toute lecture est cependant potentiellement littéraire. Cette littérarité de la lecture dépend du comportement du lecteur face au texte, autrement dit du *jeu* de ses trois figures lectorales. Que la lecture soit dirigée par le *lu*, le *liseur* ou le *lectant*, l'effet de la lecture présentera des résultats différents. Si l'activité est dominée par l'une ou l'autre de ces figures, le *jeu* devient impossible puisque le va-et-vient, nécessaire à la maturité psychique du lecteur, se trouve rompu. Le lecteur devient alors ou un simple « encodé » par le texte – ce qui revient au « lecteur implicite » – ou un élémentaire « décodeur du texte » – un exégète. Dans un cas comme dans l'autre, la mécanique l'emporte sur la créativité.

Avec un tel vocabulaire et de telles formules, on aura compris que Michel Picard se concentre sur l'enjeu psychologique de la lecture – bien qu'une telle approche du fait littéraire puisse aussi servir à une analyse sociologique ou historique de l'*acte de lire*. Le lecteur littéraire n'interroge pas le texte, il interroge sa lecture du texte. Jacques Leenhardt écrit à ce propos :

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>77</sup> La question du *playing* et du *game* sera analysée plus à fond au sous-chapitre 1.1 du chapitre II.



Si la modalité phénoménale accorde un certain primat à l'objet et la modalité émotionnelle un primat inverse au sujet, la modalité intellectuelle se caractérise par un relatif équilibre entre ces deux instances. Dans beaucoup de cas, on constate même, dans le discours, une manière très particulière à cette modalité d'objectiver la relation du sujet lecteur à son objet. Les commentaires adoptent un point de vue distancié, dont le point de focalisation est la relation elle-même et non pas l'objet envisagé.<sup>78</sup>

Cette relation advient par l'*acte de lire*, donc du lecteur et non du texte. À la limite, nous pourrions dire que jamais un lecteur n'échange avec un texte. Le texte est un matériau inerte. Si échange il y a, c'est nécessairement entre le lecteur et les effets de sa propre lecture sur lui-même. Tel est le *jeu* qui met en jeu la personne du lecteur, c'est-à-dire sa disposition et son état psychologique. La *lecture littéraire* est à ce propos un *faire*. Adaptant la formule du titre d'un ouvrage de Austin – *Quand dire, c'est faire* –, pour exprimer assez fidèlement le propos de Picard nous dirions : « Quand lire, c'est faire »<sup>79</sup>. Par le jeu de la *lecture littéraire*, le lecteur fait, *se fait*, *se défait* et *se refait*. Dans ce *faire lectoral* pourrait-on dire, le texte devient l'*Autre*, non au sens de différent ou de hors de soi ; mais au sens d'*altérité*, d'*alter ego* (autre moi-même). Dès lors, il n'est plus texte. Analysant *Les trois mousquetaires* de Dumas, Picard se pose la question suivante :

Dans quelle mesure la lecture de ce roman exceptionnellement célèbre offre-t-elle à nos angoisses et à nos désirs à la fois une consolidation de nos défenses et des possibilités de sublimation réussie – autrement dit : un jeu de bonne qualité, dont notre Moi pourrait sortir raffermi ?<sup>80</sup>

Nous voyons bien par la formulation de la question que Picard ne propose pas une

---

<sup>78</sup> Jacques Leenhardt, « Les effets esthétiques de l'œuvre littéraire : un problème sociologique », in *Pour une sociologie de la lecture* (collectif), Paris, Cercle de la Librairie, 1988, p. 68.

<sup>79</sup> *L.C.J.*, p. 257.

<sup>80</sup> *L.J.*, p. 66.

psychocritique du texte mais une psychocritique de la lecture du texte : et cette psychocritique de la lecture du texte profite à l'apprentissage du lecteur du texte et non à l'apprentissage du texte. La question disait bien « Dans quelle mesure la lecture de ce roman [...] ? » et non « Dans quelle mesure le roman [...] ? ». La nuance est on ne peut plus importante.

D'abord, reconnaissons-le, il est pratiquement impossible d'enfermer ce lecteur réel, existant en situation, dans une définition systématique sans verser dans le cliché muséologique digne de la belle galerie d'objets de cire du musée Grévin. Comme le répète souvent Michel Picard, le lecteur réel est vivant, mobile, ni tout à fait encadré dans le texte ni tout à fait hors du cadre du texte. Par ses multiples dimensions d'existant en situation – entre autres historique, sociale et surtout psychologique –, il ne correspond jamais au lecteur implicite tel qu'inscrit dans le texte par l'auteur. Ce dernier, naturellement paternaliste et autoritaire, a beau multiplier les stratégies d'écriture à la fois préventives et directrices, le lecteur réel est un éternel adolescent qui toujours échappe irrémédiablement aux rôles qu'on veut lui assigner. Au grand dam des écrivains, Sartre et Barthes l'ont bien exprimé, le lecteur réel ne lit pas un auteur, il en réécrit le texte. Et cette situation de réécriture, bien que comparable, n'est en rien identique à celle qui a présidé à l'écriture originelle du texte. Si l'auteur possède une certaine idée, par le genre littéraire qu'il affecte, de son lecteur générique, il ignore cependant tout du lecteur singulier qui le lit. Le lecteur modèle est *dedans* et le lecteur réel, *dehors*. Le premier appartient au texte, le second appartient au monde. Autour du cadre de ce livre que le lecteur réel enserre de ses mains, il y a le *hors cadre*. À ce propos, Picard écrit que :

n'oublions jamais [...] le champ visuel du *liseur* embrasse nécessairement une étendue qui excède très largement la surface du livre ouvert ; [...] comme pour l'illusionniste de grande classe, il "voit les mains", qui manipulent les pages dont il *entend* le léger bruit, il *pèse* le poids du livre dans les doigts, ou sur les

genoux, ou sur la poitrine, il *sent* l'odeur du papier, de la colle, de l'encre, il *touche* la couverture [...], tourne des feuillets plus ou moins épais, regarde éventuellement des illustrations, tient compte doucement de l'épaisseur du volume, du format, des caractères, des blancs, etc.<sup>81</sup>

Ainsi bien qu'absorbé dans sa lecture du livre, le lecteur réel reste en contact avec la concrétude du monde. C'est ce que Picard, rappelons-le de nouveau, nomme l'*effet de cadre*<sup>82</sup>. Il y a donc *dédoublement* du lecteur réel. Ce hors cadre de la lecture du texte n'est évidemment pas pareil au hors cadre de son écriture. Donc, tout ce que l'auteur est en droit réellement d'espérer, c'est que le lecteur réel accepte les suggestions du Lecteur Modèle, du moins quelques-unes, s'y reconnaisse juste assez pour lui faire oublier l'envie de renoncer brutalement à poursuivre sa lecture. Aussi immense soit le livre, entre les mains du lecteur il n'est que peu de choses. Tous les efforts déployés par un Lecteur Modèle afin de maintenir le livre ouvert n'empêcheront jamais un lecteur réel de le fermer s'il en éprouve le besoin.

Maintenant que nous avons identifié le joueur, cherchons à mieux comprendre le jeu et ses règles.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>82</sup> « Le monde réel extérieur, certes désinvesti, ne cesse pas d'exister pour autant, et le *liseur* en fait partie : appelons effet de cadre, comme pour un tableau, cet environnement inoublié. Tout jeu suppose un non-jeu. » (*Ibid.*, p. 113). Nous reviendrons plus loin sur les concepts picardiens de *liseur* et de *jeu*. Sur la question de l'*en-cadré*, voir plus haut la page 37 de ce présent mémoire.

## CHAPITRE II

*ACTE DE LIRE ET MODALITÉ AUTO-ANALYTIQUE  
DE LA LECTURE LITTÉRAIRE*

[...] le lecteur est une personne bien réelle. Il lui faut [...] aussi « se perdre pour se trouver ». Pour lui, le risque correspond à une mise en jeu cathartique délibérée, à des aliénations consenties étroitement dépendantes de la qualité de son illusion, et de l'équilibre, ou de la dialectique, qu'il sait et peut établir entre « participation » et « distanciation » [...]. À ce niveau de complexité, le jeu tient un peu de l'auto-analyse. (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 159)

La lecture littéraire correspondrait donc, pour un lecteur donné et les potentialités réelles d'un texte donné, à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le *liseur*, le *lu* et le *lectant*. Tous les caractères du jeu, depuis les formes les plus primitives du *playing* jusqu'aux *games* les plus élaborés, se sont retrouvés dans la lecture littéraire. (*Ibid.*, p. 294)

### 1.1 - LA LECTURE LITTÉRAIRE : UNE ACTIVITÉ LUDIQUE

Lire, c'est *faire*. La lecture ne requiert pas un engagement, elle est un engagement. En ouvrant le livre et en tournant les pages, en posant son regard sur les mots du texte, le lecteur choisit la confrontation physique, psychologique et intellectuelle avec un objet dont la *matière* (hylê) inanimée appelle pour naître à la vie l'application d'une *forme* (au sens grec du terme, morphê = âme). Le lecteur est l'âme du texte. Parce que l'objet-texte n'est porteur d'aucune signification en soi, il les possède toutes ; parce qu'en acceptant tous les sens, il les refuse tous ; à cause de cela, la confrontation n'est pas sans risque pour le lecteur. Peu de lecteurs sortent intacts de leur

lecture. Sartre reconnut lui-même que « lire [...] c'est participer aux risques de l'entreprise »<sup>83</sup>. Et les dangers s'avèrent aussi nombreux que les pièges. Le lecteur est comme un chirurgien qui à tout moment risque de perdre son malade. Le texte provoque le lecteur, tous ses éléments le harcèlent. L'acte de lire ne présenterait aucun ou si peu de danger s'il était exclusif. Or la lecture est une activité *englobante*. Sans chercher nécessairement à unifier, la lecture travaille à rassembler. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, en distinguant le fond de la forme, le récit de l'histoire, le discursif du narratif, etc., la lecture œuvre à globaliser. Autrement dit, non pas à appréhender un ensemble mais à le bâtir. Sachant qu'un bâtiment est aussi fort que la faiblesse de sa structure, le lecteur doit craindre à tout moment l'effondrement de son œuvre. Pour se prémunir contre les culs-de-sac, il lui importe de développer plusieurs voies d'accès au texte. Ces voies d'accès deviennent possibles par une maîtrise des différents degrés de lecture, ceux-ci répondant en quelque sorte aux diverses couches d'écriture présentes dans le texte. Il en va de l'interaction lecteur-texte ; autrement dit, de la pluralité de la réception et de ce que Horst Steinmetz appelle l'« orientation de l'interprétation littéraire »<sup>84</sup>.

Lire, traduire, interpréter : trois actes en un. Le lecteur est un interprète, cela va de soi. Il travaille à convertir, à problématiser un contenu, à dégager autant d'idées et de significations du texte que la pertinence et la cohérence autorisent. Cependant, pour cela il lui faut avant tout vaincre d'une façon ou d'une autre l'empire des *signes*. C'est-à-dire résister au fracas de leur silence en dominant les moindres éléments de leur génome. Tel se présente l'acte de traduire, tel est ce à quoi se voue cette méthode d'appréhension vieille de tout temps que l'on nomme « herméneutique ». À ce sujet, Tzvetan Todorov écrit dans son ouvrage *Théories du symbole* :

---

<sup>83</sup> Jean-Paul Sartre, *La nationalisation de la littérature*, in *Situations II*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>84</sup> Horst Steinmetz, « Réception et interprétation », in *Théorie de la littérature* (collectif), Paris, Éd. Picard, Coll. « Connaissance des langues », 1981, p. 196.

La tradition herméneutique est particulièrement difficile à saisir, tant elle est abondante et multiforme. La reconnaissance même de son objet semble acquis depuis la plus haute Antiquité, ne serait-ce que sous la forme d'une opposition entre deux régimes du langage, direct et indirect, clair et obscur, logos et muthos, et, en conséquence, entre deux modes de réception, la compréhension pour l'un, l'interprétation pour l'autre<sup>85</sup>.

Et pour preuve, Todorov cite ce merveilleux fragment d'Héraclite :

Le maître dont l'oracle est à Delphes ne dit rien et ne cache rien mais il signifie.

Peut-être le texte dans son ensemble possède-t-il un, plusieurs ou aucun sens ; mais assurément il est constitué d'une multitude de signes. Ces signes, le lecteur les rencontre d'entrée de jeu. Plus précisément, c'est à la dimension matérielle et fortement arbitraire du signe qu'il se confronte : le *signifiant*. Ajoutant à cela l'immutabilité du *signifié* auquel ce dernier renvoie et nous voilà forcé de conclure que si le texte est l'espace vivant du jeu, le jeu de la lecture consiste d'abord à lire les pièces avant de les jouer. Ces pièces ont une réalité autonome hormis celle de participer à l'édification du texte. À ce propos, Roman Jakobson discutant du texte poétique, écrit :

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.

Pourquoi tout cela est-il nécessaire ? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet ? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A<sub>1</sub>), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A<sub>1</sub>) est nécessaire ; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1977, p. 28.

<sup>86</sup> Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », morceau traduit par Marguerite Derrida, 1973, p. 124.

Ainsi, le lecteur est un promeneur solitaire qui va d'une partie du texte à l'autre, de chacune au tout et vice versa. Parce que laissé à lui-même, il court évidemment le danger de se perdre dans ces nombreux vides – la *négativité* implicite dont parlait Jakobson – qui séparent tout en unissant la lettre et l'esprit du texte, le mot et le concept, la forme et le fond. Mais parce que pleinement conscient de son acte, le lecteur ludique, contrairement au dilettante affirmerait Picard, reste *ouvert* à l'éventualité d'une pluralité de sens qu'il envisage de mettre en lumière en diversifiant de son côté son approche ; ce que nous nommions plus haut les « degrés de lecture ». Ces degrés de lecture se font nécessaires en vertu donc de cette dialectique qui lie le contenant au contenu et dont l'invisible contact peut transformer à tout moment le sens d'un mot en son contraire, le message du texte en son opposé. Dans l'œuvre de fiction, le contenant se *joue* toujours du contenu et vice versa. Évidemment, tout cela fragilise le rapport à l'écrit. En conséquence, au pluralisme du texte doit irrémédiablement répondre une lecture plurielle. Rien de bien original de notre part, Barthes a consacré la majeure partie de son œuvre à expliquer et à démontrer tout cela. Mais il n'est pas inutile de rappeler les principales chevilles de son argumentation.

Dans *Le plaisir du texte*, Barthes écrit que ce que le lecteur « goûte dans un récit, ce n'est pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures » qu'il « impose à la belle enveloppe »<sup>87</sup>. Or toutes ces éraflures n'auront pas creusé à la même profondeur ni n'auront suivi un même tracé. Le degré de lecture de même que le genre et la qualité littéraire du texte sont bien entendu des facteurs de variation. Le lecteur peut bien *jouer* sur tous les registres du texte, si ce dernier est limité quant à ce que nous avons appelé les couches d'écriture, rien

---

<sup>87</sup> P.T., 1973, p. 22.



n'advient. Barthes, contrairement à Eco, ne reconnaît pas à l'œuvre la faculté d'ouverture infinie. Il y a des textes définitivement fermés qu'aucune lecture ne saurait libérer parce que leur construction enlève toute opportunité aux volontaires qui pourtant désirent se faire leurs libérateurs. Barthes écrit :

L'évaluation fondatrice de tous les textes ne peut venir ni de la science, car la science n'évalue pas, ni de l'idéologie, car la valeur idéologique d'un texte (morale, esthétique, politique, aléthique) est une valeur de représentation, non de production [...]. Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire : ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer [...]. Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible [...]. En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le lisible.<sup>88</sup>

Dans *S/Z*, Barthes qualifie ces textes de *lisibles*, les opposant ainsi aux textes *scriptibles* dont l'écriture sobre, non littéraire, blanche, provoque le lecteur en forçant le jeu de va-et-vient dans l'aire transitionnelle qui sépare le non-réel du réel. Barthes appelle lisibles les textes dont la composition exclut toute participation du lecteur. Les textes lisibles sont à la fois descriptifs et prescriptifs. Tout en se voulant librement récitatifs, ils laissent à ce point voir les paramètres d'écriture des quelques sens qu'ils portent que la lecture ne devient plus alors qu'un travail d'obéissance passive, de simple reconnaissance et de classification. Les textes lisibles sont des univers clos et surdéterminés. Ils guident la lecture en ne lui permettant aucune initiative. Des voies clairement signalisées condamnent le lecteur à découvrir des significations sans jamais pouvoir en créer. Pour Barthes, les textes dits classiques représentent l'exemple parfait de ce qu'il faut entendre par textes lisibles.

---

<sup>88</sup> *S/Z*, p. 10.

L'originalité et le caractère innovateur du travail de Barthes dans *S/Z* – évidemment aussi parce que les grandes idées contenues dans cet ouvrage ne sont pas sans quelques liens directs avec l'objet de cette présente étude – mérite que l'on s'y arrête quelques moments. Dans cet ouvrage, publié en 1970, Barthes, par le biais d'une découpe<sup>89</sup> irrégulière mais en règle – une *relecture* ciselée – de la nouvelle de Balzac<sup>90</sup>, *Sarrasine*, suivie d'une mise en forme « différente » des partitions (ou lexies) obtenues, tente de démontrer que, placé devant un texte, chaque lecteur est un charcutier – *de-scripteur*<sup>91</sup>. Charcutier sans être bourreau car ce travail de démembrement qu'il accomplit nécessairement en toute « singularité » confirme *a contrario* la vie plurielle et par le fait même « fortunée » de l'objet signifié<sup>92</sup> *littéraire*; lequel trouvera peut-être enfin, dans cet éclatement – ce procès de la structuration – son dépassement, c'est-à-dire un passage tant souhaité de l'écriture « classique » à une écriture « moderne ».

L'ouvrage – si l'on excepte le texte intégral de *Sarrasine* ajouté en annexe, « Les suites d'actions » et la « Table raisonnée » qui servent de guide de lecture – est constitué d'une superposition de trois dimensions d'un même exercice d'exploration analytique. Une première dimension est consacrée à la présentation explicative et justificative des composantes théoriques de l'analyse privilégiée : le procès de la structuration en est un à rebours puisque c'est le *lisible* qui fait le lecteur et la lecture, le texte – et non l'inverse. Explication : un lecteur potentiel ne devient un lecteur en acte – c'est-à-dire *actif* – que dans la mesure où il procède, par-delà les

<sup>89</sup> Un quasi-déconstructivisme à la Derrida ; une sorte de paradigme de la lecture structurale.

<sup>90</sup> Attention, il ne s'agit pas ici d'une *critique* mais d'une *réécriture* (de-scripture) du texte de Balzac.

<sup>91</sup> Emporté dans une dynamique *active*, le lecteur transforme un texte qui n'est que lisible en un texte *scriptible* ; il propose une « autre » écriture – le lecteur d-écrit.

<sup>92</sup> *S/Z* constitue, à ce niveau, un changement par rapport au *Degré zéro de l'écriture*. En choisissant de suspendre partiellement son entreprise d'objectivation de l'écriture, Barthes se trouve à redécouvrir le texte, à y déceler une mouvance permanente du *sens*, du *signifié* et des *référents*, à reconnaître enfin l'importance indéniable de celle-ci dans la réalisation toujours souhaitée d'une synthèse idéale lecture-écriture.

signifiants, à une « évaluation distanciatrice » – idée reprise implicitement par Derrida<sup>93</sup> et explicitement par Picard – des signifiés d'un texte, à une appréciation « connotative » qui lui fait conclure à *sa*<sup>94</sup> lisibilité. La valeur de *lisibilité* est une valeur fortement directrice car, déterminant le choix de lecture, elle se trouve à suggérer, par le fait même, tout un éventail de *sens* selon lesquels le lecteur *déconstruit* (découpe) le texte, l'« étoile », le rendant ainsi *pluriel* – *scriptible* – et dès lors, accessible par plusieurs voies (veinules) dont le mérite évident sera de permettre une traversée « commentée pas à pas » de ce dernier, une digression interprétative au « ralenti » sur ce qui se donne dans « l'espace stéréographique d'une écriture »<sup>95</sup>. Barthes écrit à ce sujet que « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »<sup>96</sup>.

Dans une deuxième dimension, Barthes identifie cinq codes – qui sont comme des « voix off » du texte qui interpellent – de lecture qui sont autant de perspectives (*re-lectures*) à partir desquelles le lecteur s'aventure (traduit, digresse, commente, interprète) dans le texte et conséquemment, produit une *structuration*<sup>97</sup> de celui-ci : code herméneutique (ou voix de la vérité), code sémantique (voix de la personne), code symbolique (ou voix du symbole), code des actions (ou voix de l'empirie), code culturel (ou voix de la science). C'est par un recours à ces *codes* que le *liseur* échappe – et Picard en convient volontiers – à son atrophie traditionnelle pour

<sup>93</sup> En 1991, dans un entretien au *Magazine littéraire*, Derrida affirma que « chaque fois qu'une responsabilité [...] est à prendre, il faut passer par des injonctions antinomiques, de forme aporétique, par une sorte d'expérience de l'impossible, sans quoi l'application d'une règle par un sujet conscient et identique à soi, subsumant objectivement un cas sous la généralité d'une loi donnée en vient à *irresponsabiliser* au contraire, au moins à manquer la singularité de la décision à prendre. » (« Entretien avec François Ewald », in *Magazine littéraire*, Paris, no. 286, 1991, p. 28).

<sup>94</sup> Bref, qui est autant, pour Barthes, celle du lecteur que celle du texte.

<sup>95</sup> *S/Z*, p. 21.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>97</sup> Non pas une structure, laquelle n'est pas une déconstruction ouverte mais une construction hermétique. Voir *S/Z*, p. 27.

se faire *lecteur* – Picard aurait dit *lectant* –, que la lecture passive transmute en lecture *active*, que le lisible devient enfin scriptible. Barthes écrit :

Mais pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture : il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée (...). La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de « jeter » l'histoire une fois qu'elle a été consommée (...), est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (...). Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit *tout de suite* le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le « vrai » texte, mais le texte pluriel : même et nouveau.<sup>98</sup>

Et Barthes d'ajouter immédiatement : « La relecture [...] n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent) ». Selon Barthes, pour peu que le lecteur soit actif par une mise en pratique des codes de structuration, tout texte est pluriel ; toute lecture, une nouvelle écriture et toute relecture, une réécriture « différente ». Par rapport au structuralisme jakobsien qu'affichait *Le degré zéro de l'écriture*, *S/Z* innove – quoique *Sur Racine* laissait entrevoir ce changement important – en définissant une méthodologie d'approche nouvelle qui fait du *lecteur*, non plus un passif *liseur* de *signifiants* mais un catalyseur de *signifiés*. Cette catalyse a donc pour effet de *pluraliser* le texte, c'est-à-dire de le faire s'écarter. Sans doute, Barthes a-t-il vu là un élément de réponse à la sclérose manifestée par l'écriture classique et au sujet de laquelle il avait précédemment conclu, dans *Le degré zéro*, à l'utopie d'un dépassement par l'écriture blanche – signe selon lui de la modernité en littérature. Ainsi s'appliquant à une relecture ciselée de *Sarrasine* de Balzac, Barthes a voulu démontrer qu'un texte classique par l'auteur et son écriture peut être moderne par le lecteur et sa lecture (réécriture). Contrairement au *Degré zéro* qui invoquait la nécessité de gratter toutes les aspérités littéraires d'un texte afin

---

<sup>98</sup> *S/Z*, pp. 22-23.

d'en libérer la véritable substance, *S/Z* conclut que vider l'écriture n'est sans doute pas la méthode qui s'impose. Peut-être suffit-il de sursumer (*aufheben*) le « déjà-écrit ».

Cependant, et *S/Z* nous le confirme, il ne faudrait pas perdre de vue que Barthes ne s'intéresse à la lecture que dans la mesure où cette activité est littéralement et concrètement une écriture seconde. Sa distinction entre texte scriptible et texte lisible s'inscrit dans une conception de l'écriture et du texte littéraire. Tout son questionnement porte principalement sur les modes d'émission du sens ; desquels modes il déduit les cinq codes – nommés plus haut –, non de réception du texte, mais de « réécriture du texte ». Le lecteur qui utilise ces codes entre dans un rapport actif au texte. Il le fait éclater en mille morceaux, lesquels volant dans toutes les directions et se bousculant, font entendre d'étranges bruits qui sont autant de sens nouveaux jusque-là insoupçonnés. Mais pour Barthes, rappelons-nous, tous les textes ne sont pas également prédisposés à ce type de relations. Les textes lisibles, parce qu'ils sont directifs, interdisent toute autonomie au lecteur. La question du sens ne s'y pose pas puisque tous les éléments du texte parlent d'une seule et même « voix ». Le lecteur est condamné à l'écoute, l'auteur lui refusant définitivement la parole. Or, dirait Picard, dans un tel contexte, ou le lecteur refuse le texte ou il s'y abandonne totalement. Dans le dernier cas, il le consomme comme on consomme n'importe quoi pensant que masquer la faim équivaut à se nourrir. Seuls les textes dits scriptibles permettent au lecteur à la fois une véritable application des codes de lecture et la possibilité d'un déploiement des significations. Peut-être faut-il voir dans ces traits caractéristiques fondamentaux, et cela par-delà les différences verbales, ce qui oppose les textes *littéraires* et les textes *non-littéraires*. Barthes semble abonder en ce sens lorsque commentant, dans *S/Z*, un passage de *Sarrasine* de Balzac il écrit :

Le texte, pendant qu'il se fait, est semblable à une dentelle de Valenciennes qui naîtrait devant nous sous les doigts de la dentellière : chaque séquence engagée pend comme le fuseau provisoirement inactif qui attend pendant que son voisin travaille ; puis, quand son tour vient, la main reprend le fil, le ramène sur le tambour ; et au fur et à mesure que le dessin se remplit, chaque fil marque son avance par une épingle qui le retient et que l'on déplace peu à peu : ainsi des termes de la séquence : ce sont des *positions* occupées puis dépassées en vue d'un investissement progressif du sens.<sup>99</sup>

Ainsi, au contraire du texte non-littéraire, le texte littéraire métamorphose la lecture en acte de réécriture, faisant du rapport à l'objet un lieu de création « au fur et à mesure » d'une pluralité de sens. En même temps qu'il proposait indirectement une définition du texte littéraire, Barthes n'a-t-il pas involontairement répondu à la question de la nature et du statut de la lecture littéraire ?

Avant d'investir la problématique de la lecture littéraire, il nous paraît important d'insister sur le danger lectoral de faire éclater le texte en une galaxie de sens. Ce danger, trop souvent éludé, guette le lecteur qui, à tout instant frappé par la complexité du texte, renonce à y voir une totalité pour ne privilégier alors qu'une analyse atomistique. Dans ce type de lecture, le *tout* est perçu comme idéologique et aliénant. Le travail ne consiste plus à interpréter le récit à la manière d'un hermèneute – en se « référant » à une signification englobante de l'ensemble – mais à confronter les parties les unes aux autres, à exploiter les non-sens et conséquemment, à rendre compte de l'impossibilité d'un ordre globalisant. Cette confrontation hors d'un tout ne permet plus la « dissimulation » des incohérences. Bien au contraire, elle les fait éclater au grand jour. Dès lors, le sens présumé du tout se « dissémine » à travers chacune des parties. Ainsi, il n'y a plus une « voix » du tout, seule reste une cacophonie de sons provenant des parties s'entrechoquant au gré des intentions d'un lecteur. Le tout du texte n'émettant plus alors que du bruit. Il n'y a

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

jamais eu de symphonie, mais que des instrumentistes jouant chacun une partition bien distincte. Une telle lecture a pour effet de renverser le discours. La *dissémination* du sens déséquilibre la réception du texte. La lecture devient un jeu de révolution des signifiés jusque-là reconnus et admis. Le signe se fait objet de transgression.

Jacques Derrida a su reconnaître et systématiser cette approche du texte déjà pressentie dans les travaux des formalistes russes. Sa théorie dite du *déconstructivisme*, mise de l'avant au début des années soixante-dix, a mobilisé l'attention des cercles universitaires de littérature jusqu'au début des années quatre-vingt-dix. Aujourd'hui, elle reste encore fort appréciée dans les chaires de littérature des institutions américaines. Derrida, à l'instar de Kristeva, se montre très intéressé par les travaux de Lacan, plus précisément par sa relecture de Freud et du principe d'« inconscient du texte ». En 1967, Derrida publie *L'Écriture et la différence* dans lequel est encartée la transcription d'une conférence au titre fort révélateur : « Freud et la scène de l'écriture ». Derrida s'en prend à l'idée d'une totalisation préexistante de la signifiante, d'un *noumenon* consubstantiel au signifiant qui le ferait devenir signe sitôt sa venue à l'existence. On reconnaît ici l'influence de la phénoménologie de Husserl. Pour Derrida, le langage n'est pas un médium matériel par lequel se communique un sens originel, préconceptuel – c'est-à-dire avant même la naissance de l'idée. Selon Derrida, il est inutile de chercher à diriger la lecture puisque le texte n'a aucun sens prédéterminé. De plus, la signalisation qu'on y retrouve n'obéit en rien aux principes de la cohérence et de la pertinence. Contradictions, inconséquences, équivocités, le texte est un chaos où les sens s'engendrent en s'éprouvant les uns les autres. Pour Derrida, le lecteur est pareil à un joueur qui ne maîtrise pas son jeu parce que l'objet de connaissance dépasse toutes ses possibilités. C'est ce même dépassement qui oblige le lecteur à la méfiance, le poussant chaque fois à défaire les sens « construits » afin d'en édifier de



nouveaux, *différents*. Le déconstructionnisme est en quelque sorte une philosophie littéraire du refus, du « soupçon ». Ce doute fertile mais sans fin ne saurait engendrer qu'une lecture interminable. Jamais un lecteur ne peut statuer sur un sens final du discours puisque chacune de ses lectures surajoute au chaos du texte. Dans cette perspective, la lecture ne peut qu'être une activité pratique. Le lecteur, face au texte ainsi conçu comme espace de la *différance*, se fait bricoleur. Parce que le signe n'est plus chargé d'un signifié exclusif, une traversée des signifiants<sup>100</sup> ne saurait conduire à une prégnance des structures du monde extérieur – la réalité –, à une vérité, à une signification unique. Or comme on ne peut présupposer un sens originel ou une préhension immédiate de la pensée par le signe, le lecteur est forcé de convenir que le « texte » est un champ problématique de *différences* dont il est possible d'espérer une production de sens<sup>101</sup> – *différents* pourtant des sens que le texte « prétend » produire – dans la mesure où l'acte de lire se transforme en acte de *déconstruire*. Manifestement, parler de lecture littéraire serait ici inconvenant puisqu'une telle théorie abolit toute idée générique de littérature. Il n'y a plus de textes littéraires, seuls existent des objets textuels. Et le sujet lecteur disparaît puisqu'au bout du compte lire – *legere* – s'avère un acte impossible sinon purement esthétique.

Cette perspective plutôt fataliste du déconstructivisme nous convainc qu'il faille aussi consacrer quelques pages à la philosophie du discours écrit d'une théoricienne de la littérature qui, malgré une orientation structuraliste bien marquée, n'a cessé de se préoccuper de remettre toujours à l'avant-scène l'essentialité de la présence du *sujet*. Nous parlons bien entendu de Julia Kristeva et de son approche qu'elle nomme *sémanalyse*. La théorie de Kristeva – et du groupe *Tel Quel* – est une déclinaison des approches barthésienne et derridéenne. L'effet premier de cette

---

<sup>100</sup> D.L.G., p. 32, note 9.

<sup>101</sup> *Impossible* à totaliser, nous rappelle Derrida. (*E.D.*, p.423.)



déclinaison fut très certainement la production d'une théorie dramatiquement complexe. D'ailleurs, il faut accuser cette complexité pour la négligence avec laquelle est considérée aujourd'hui l'étude de l'œuvre kristévienne et particulièrement, celle de la pratique sémanalytique. Mais pour la tentative de conciliation qu'on y trouve, conciliation de l'approche structuraliste et de l'essentialité de la part subjective – de l'écrivain et du lecteur – dans la production du texte, cela mérite que l'on s'y arrête un court instant.

La sémanalyse se veut être une lecture sémiologico-psychanalytique du texte conçu comme un espace à l'intérieur duquel des signifiants, se structurant en discours, déterminent par le fait même tout à la fois le *dit* et le *non-dit*. Kristeva réaffirme ainsi que le discours est bel et bien une totalité signifiante qu'il est possible de décrire et expliquer jusque dans ses moindres recoins pour peu que la lecture se présente comme un acte multidisciplinaire. Toutes les sciences de la symbolique doivent être mises à contribution : linguistique, logique, philosophie, mathématique et psychanalyse. La sémanalyse<sup>102</sup> kristévienne considère le texte, et particulièrement l'énonciation, comme le lieu où se manifeste une méta-matière<sup>103</sup> – une matière dans la forme<sup>104</sup> – signifiante issue d'une interaction entre les conditions d'engendrement du texte (géno-texte) et les possibilités discursives du langage (phéno-texte). Dans une telle situation, le sujet est

---

<sup>102</sup> « La *sémanalyse* qui étudiera dans le *texte* la signifiante et ses types, aura donc à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation grammaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les *germes* de ce qui *signifiera* dans la présence de la langue. » (*SEM.*, p. 9).

<sup>103</sup> « Une contribution autrement majeure à laquelle nous devons la première percée hors du positivisme dominant les discours sur la signification, est celle de Jacques Lacan. Voulant "montrer comment le signifiant entre en fait dans le signifié, à savoir sous une forme qui, pour n'être pas immatérielle, pose la question de sa place dans la réalité", Lacan définit la *lettre* comme "support matériel que le discours concret emprunte au langage", comme "structure essentiellement localisée du signifiant". » (*Ibid.*, p. 292).

<sup>104</sup> Les Grecs anciens avaient bien compris que c'est la « forme » (morphè) qui détermine l'identité de la « matière » (hylè), et non l'inverse. Ainsi, ce n'est pas la pensée qui parle mais la parole qui pense ; ce n'est pas l'idée qui décide de son langage mais le langage qui décide de son idée. À ce propos, Ernst Cassirer affirme que « l'homme ne se borne pas à penser et à concevoir le monde par l'intermédiaire de la langue ; mais c'est déjà la façon dont il *voit* intuitivement et dont il *vit* dans cette intuition que cet élément médiateur conditionne. » (*La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éd. de Minuit, tome 3, trad. C. Fronty, p. 235).

irréremédiablement pris entre les acquis originels – la part « pulsionnelle » – de son langage et l'engagement thétique du discours inscrit dans l'énoncé. Aussi, l'œuvre sémanalytique consiste-t-elle à interroger la signifiante des signifiants, par-delà la signifiante des signifiés : ces derniers se réduisant somme toute à des sens équivalents, que les signifiants soient identiques ou non. L'acte de lire exige alors du lecteur qu'il se libère de la représentation et se concentre sur les marques de la production du texte, lesquelles témoignent des mouvements d'un discours en construction perpétuelle. Le travail d'analyse fait donc se rencontrer le moi du texte et celui du lecteur constitué lui aussi d'un génotype et d'un phénotype.

Or si le recours à la sémiologie s'impose dès lors que l'objet d'investigation est perçu comme un ensemble de signes, les découvertes de la psychanalyse se font également indispensables lorsque l'écriture devient le symptôme des pathologies<sup>105</sup> de l'esprit humain. Cette conception kristévienne de l'écriture n'est pas sans présenter quelques traits communs avec la conception picardienne de la lecture. Pour Kristeva, l'écriture est le *symptôme*<sup>106</sup> d'une aliénation psychologique inhérente au discours des hommes<sup>107</sup>. Comment s'explique cette inhérence de l'aliénation au discours ? Par le fait bien évident que la matière et la forme du discours sont tributaires des relations des hommes entre eux. Or ces relations sont elles-mêmes

---

<sup>105</sup> Ernst Cassirer écrit : « Il semble que les choses se passent comme si le malade aphasique ou apraxique reculait d'un pas sur ce chemin que l'humanité a dû emprunter dans une marche lente et continue. Tout ce qui est purement médiat lui est devenu inintelligible d'une manière ou d'une autre ; tout ce qui n'est pas à la portée de la main, directement présent, se dérobe à son penser comme à son vouloir. S'il est encore capable d'appréhender et en général de manipuler correctement le "réel", le concret présent et le momentanément "nécessaire", il lui manque le regard de l'esprit pour le lointain, la vision de ce qui ne tombe pas sous les yeux, du simple "possible". » (*Ibid.*, p. 311).

<sup>106</sup> « La simplification propre à la théorie formaliste du symbolisme consiste à ne voir dans le procès de la signifiante qu'un texte, c'est-à-dire une distribution codée ou déviante de marques ou de signifiants, sans apercevoir le rejet pulsionnel, hétérogène, qui les produit [...]. » (*POL.*, pp. 75-76).

<sup>107</sup> À ce propos, Jacques Lacan écrit qu'« il est déjà tout à fait clair que le symptôme se résout tout entier dans une analyse du langage, parce qu'il est lui-même structuré comme un langage, qu'il est un langage dont la parole doit être délivrée. » (*Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 269).

psychotiquement<sup>108</sup> aliénées à plusieurs niveaux : sentimental, langagier et social. Conséquemment, il suffit de s'aventurer au cœur du *dire* du texte pour retrouver, sans aucune référence au récit (le *dit*), cette aliénation des rapports humains que la parole ne peut s'empêcher de reproduire. Mais quelles sont les marques susceptibles d'amener le sémanalyste à reconnaître, dans le texte, les manifestations discursives de l'aliénation psychologique des rapports humains ?

Qu'ils soient sémiques, lexicaux ou syntagmatiques, les indicateurs sont nombreux. Cependant, le sémanalyste s'emploie avant tout à repérer, dans l'ossature du texte, les embrayeurs de la mécanique de l'aliénation. Manifestement, pour Kristeva, l'embrayeur par excellence, c'est la *négativité*. Cette négativité doit être entendue, ici, au sens hégélien du terme. Contrairement au sens héraclitéen qui en fait une négation ou une néantisation, Hegel définit la négativité comme une *médiatisation*<sup>109</sup>, une antithèse par laquelle se justifie l'antécédent (la thèse) et advient le subséquent (la synthèse). La présence de cette négativité dans le texte confirme la prégnance micro-dialectique du discours par la mécanique macro-dialectique qui gouverne le mouvement des rapports multiples que l'homme entretient avec lui-même (*Je*), les autres (*Tu*) et le monde (*Il*). Cette systématique macro-dialectique, Hegel l'a résumée dans l'expression suivante – tirée de la langue populaire allemande : *Aufhebung*<sup>110</sup>. Ce

---

<sup>108</sup> « Si la psychose en général est une perturbation dans le rapport entre le moi et la réalité extérieure, alors le discours psychotique sera un discours qui échoue dans son travail d'évocation de cette réalité, autrement dit dans son travail de référence. » (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1978, p. 78).

<sup>109</sup> « C'est à Hegel que revient la notion de négativité (Negativität) qui semble être le pattern, le principe organisationnel du procès. Distingué du néant (Nichts), aussi bien que la négation (Negation), la négativité est le concept qui figure la relation indissoluble d'une mouvance "ineffable" et de sa "détermination singulière" : elle est la médiatisation, le dépassement des abstractions pures qui sont l'être et le Néant, leur suppression dans le concret où tous les deux ne sont que des moments. » (POL., p. 61).

<sup>110</sup> Ce mouvement [...] suppose les trois phases de la négation hégélienne et s'exprime nettement par le sens philosophique du terme [...] (= nier, supprimer et conserver, donc "foncièrement soulever"). Ce mouvement est pour Freud le mouvement constitutif du jugement : "La dénégation est une *Aufhebung* du refoulement, mais non pour autant une acception du refoulé". » (SEM., p. 272).

seul mot signifie un mouvement animé par une négativité conciliatrice qui, niant le *posé* (le donné), le supprime pour mieux le conserver. En d'autres termes, si dans l'existence les choses adviennent sans cesse, c'est que l'essence de celles-ci ne disparaît jamais totalement ; qu'au contraire, la matière *dénée* se conserve essentiellement et s'offre à nouveau, mais toujours sous une forme *corrigée*. C'est ainsi, selon Hegel, que le réel se meut par les idées et qu'il s'exprime par le langage. La *matière* peut être fictive mais la *forme* sera toujours rationnelle, logique, dialogique, dialectique. Même lorsqu'elle ne l'est pas, elle l'est quand même ; il suffit d'évoquer l'exemple des glossolalies d'Antonin Artaud. Ainsi Kristeva définit-elle le travail sémalytique comme une tentative, entre autres, de prouver l'équivalence des signifiés malgré la dissemblance des signifiants.

Une fois réalisée cette mise à découvert de la négativité, une fois entendu que le texte est un tout significatif par-delà l'hétérogénéité des signifiants, il reste à repérer et classer les signes de cette structuration condamnée, par la lecture, à une construction sans fin. Or les indicateurs les plus représentatifs des effets de la négativité de même que de l'écart entre le sémiotique (géo-texte) et le symbolique (phéno-texte) dans le jeu micro-dialectique des rapports *Je''Tu'Il* sont : le *rejet*<sup>111</sup> comme signe de l'aliénation sentimentale, le *silence*<sup>112</sup> et le *cri* comme signes de l'aliénation de la parole, *l'exclusion* comme signe de l'aliénation sociale. Afin de pouvoir tirer

---

<sup>111</sup> « Il faut sortir de la fonction sémiotique *verbale* vers ce qui la produit, pour saisir le procès du *rejet* qui animent les pulsions d'un corps pris dans le réseau de la nature et de la société. C'est la *gestualité préverbale* qui marque les *opérations* préalables à la position des termes statiques qui sont les termes-symboles de la langue et de sa syntaxe » (POL., p. 66) ; « Ce que nous désignons par *rejet* n'est rien d'autre que le mode logique de cette agressivité permanente et la possibilité de sa *position*, donc de son *renouvellement*. S'il est destructeur, pulsion de mort, le rejet est le mécanisme même de la relance, de la tension, de la vie ; tendant vers un état d'égaleisation de la tension, d'inertie et de mort, il *perpétue* la tension et la vie. » (Ibid., p. 71).

<sup>112</sup> « [...] le discours psychotique sera un discours qui échoue [...] dans son travail de référence. Cet échec de la référence peut prendre plusieurs formes. D'abord, dans le cas le plus simple [...], le malade peut se réfugier dans le silence, dans le refus de parler – et, à plus forte raison, de se référer à quoi que ce soit. » (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, p. 78).

de l'étude de ces signes la lecture plurielle la plus juste du texte, la sémanalyse se fait pluridisciplinaire. De la philosophie à la sociologie en passant par la linguistique, l'histoire ainsi que la psychanalyse, avec laquelle elle entretient une complicité plutôt engageante, la sémanalyse sait faire bon usage de toutes les connaissances fondamentales que veulent bien lui fournir les sciences humaines. Contrairement au déconstructivisme, sa visée est totalisante, englobante. Ce sont là les caractéristiques d'une approche holistique des choses. Le but de la sémanalyse kristévienne est indubitablement d'héritage lacanien. Il ne consiste pas à interpréter le texte. Pareil à un psychanalyste, le lecteur sémanalyse s'investit dans un rapport dialectique au texte afin précisément de le faire parler et de faire remonter à la surface les éléments prouvant l'anté-discursivité<sup>113</sup> pulsionnelle de son projet.

Même si, à l'instar du structuralisme barthésien, la sémanalyse kristévienne s'impose principalement comme une approche de l'écriture, sa conception du texte n'est pas sans offrir quelques éclairages sur les liens qui unissent l'acte de lire et la condition du lecteur. Le lecteur sémanalyse joue avec le texte. Comme le lecteur picardien, il engage son *Je* (Ça, Moi, Surmoi), primitivement constitué d'une pluralité de langages et de discours formels, dans un objet-texte composé de signifiants distincts. Inévitablement, une telle confrontation génère dans le jeu lecture/écriture un échange dialectique « multi-codal ». En sémanalysant le texte, le lecteur sémanalyse ses propres structures géno- et phénotypique. En s'exerçant sur le texte, il s'active par lui. Pour Kristeva, la littérature, en tant que transgression positive, a de multiples implications toutes plus importantes les unes que les autres. En ce qui concerne particulièrement les implications politique et psychanalytique, elle écrit dans *La révolution du langage poétique* :

---

<sup>113</sup> Ce que Kristeva appelle le « préverbal ».

S'il y a donc un « discours » qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques ou une archive de structures, ni le témoignage d'un corps retiré, mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la « littérature » : nous disons, plus spécifiquement, le *texte*, et cette notion ainsi esquissée [...] nous place déjà loin du « discours », mais aussi de l'« art ». Une pratique que l'on pourrait comparer à celle de la révolution politique : l'une opère pour le sujet ce que l'autre introduit dans la société.<sup>114</sup>

En faisant acte de violence à l'endroit du discours de la quotidienneté, en transgressant le langage commun et normalisant de la société, le texte littéraire déséquilibre le lecteur et le force à se réévaluer en tant qu'agent de l'aliénation sociale. Par conséquent, la lecture sémanalytique favorise une déstructuration/restructuration du sujet. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que l'interaction de la structure du texte et de celle du *Je* opère dans les arcanes de l'inconscient. Or cet état de fait ne peut qu'ébranler sérieusement les meilleures intentions du projet sémanalytique. Confrontée aux mêmes fantômes que la psychanalyse, la sémanalyse cherche à systématiser une réalité qui se joue à l'insu des joueurs et dont seuls les matériaux du jeu laissent croire qu'il existe véritablement un jeu. L'on ne saurait ici trouver moment plus approprié pour tenter de répondre à cette question de la nature et du statut de la *lecture littéraire*, question soulevée plus haut mais que nous avons intégrée très succinctement dans une exploration des conceptions de la littérature de même que les méthodes d'analyse de Derrida et de Kristeva.

Que faut-il donc entendre essentiellement par *lecture littéraire* ? Pour Michel Picard, elle est moins un voyage dans les dédales d'un texte que le résultat d'un *jeu* de va-et-vient dans les méandres de l'*aire transitionnelle* qui sépare, au « creux » même de la personnalité du lecteur, le fantasme et le réel, l'affectif et l'intellectuel, le *principe du plaisir* et le *principe de réalité*. Le

---

<sup>114</sup> R.L.P., p. 14.

mot est lâché : c'est la lecture exercée comme *jeu* qui détermine l'*effet littérature*. Non pas un *jeu* entre un lecteur modèle et un texte modèle, mais entre un lecteur réel et sa lecture réelle. Un *jeu* qui fait se rencontrer, comme sur le divan d'un psychanalyste, un *Je* lecteur et la dynamique bien particulière de ses niveaux de conscience. Le texte, sollicitant les divers mécanismes psychiques, agit ici comme simple lieu de ce rendez-vous. Contrairement aux structuralistes et aux formalistes qui postulèrent l'inutilité de l'auteur, aux théoriciens de la réception qui répliquèrent par une valorisation du lecteur mais non pas aux dépens de l'essentialité du texte, Picard en vient pratiquement à suggérer l'accidentalité du texte. Le texte est un accident, non pas dans un parcours, mais du parcours qui conduit le *sujet-lecteur* à expérimenter le monde, son monde. Picard écrit :

L'importance de ces positions est claire : elles déplacent la question de la littérarité, du texte dans sa lecture. Mouvement capital. À tout prendre, l'*effet littérature* semble une expression plus justifiée que l'« effet de lecture » [...]. Aussi bien, comment pouvait-on oublier que c'est toujours la lecture, et [...] la lecture comme jeu, qui décide du littéraire ? [...]. En littérature, *toute évaluation esthétique passe par la lecture*, qu'il s'agisse du fameux « jugement de la postérité » ou de celui de l'écrivain lui-même, lequel n'est tel que s'il sait du même coup écrire et se lire [...].<sup>115</sup>

Le *jeu* dont il est question n'est pas un ludisme purement fantaisiste et stérile. Plus haut, nous avons vu que, selon Picard, ce jeu est à la fois *playing* et *game*<sup>116</sup>. Or examinons de nouveau ces deux concepts moteurs mais cette fois-ci, non pas sous l'angle de leur emplacement dans la systématique picardienne, mais sous celui de leur implication dans la formation d'un « jeu de rôles » lectoral favorisé par et/ou une connotation textuelle et/ou une spontanéité identitaire. Précisons les notions. *Playing* parce que la lecture entendue comme jeu suppose le mouvement,

<sup>115</sup> L.J., pp. 241-242.

<sup>116</sup> Au sujet de la distinction entre ces deux concepts, lire L.C.J., pp. 255 à 261.

l'espièglerie, l'improvisation et l'amusement<sup>117</sup>. Ce sont là des caractéristiques qui rapprochent cette dimension de ce qui fait la spécificité des jeux d'enfants<sup>118</sup>. Il s'agit du pôle créatif du *jeu lectorial*. Toutefois, cette part désinvolte de l'activité ludique n'est ni gratuite ni anodine. Picard, s'appuyant sur les travaux de Mélanie Klein, souligne que le *playing* traduit une volonté inconsciente du joueur, non pas de fuir son univers, mais de le « réparer »<sup>119</sup>. On retrouve dans le jeu de la lecture cette même intention cachée. Bref, le *playing* répond au *principe de plaisir* du joueur. Or il n'y a pas de plaisirs innocents.

Parce qu'il s'agit d'une relation à un objet, le jeu de la lecture est aussi *game*, c'est-à-dire une confrontation. Il nécessite la prise en compte du mode d'être du texte et la maîtrise de son code langagier. La relation *sujet-lecteur/objet-texte* est une relation de compréhension et d'intelligence. Cependant, il ne s'agit pas ici de cet encyclopédisme dont parle Eco et qu'on ne peut honnêtement exiger que d'un lecteur implicite, « Modèle » donc irréel. Précisons-le immédiatement, le lecteur de Picard est un lecteur réel et non un critique littéraire professionnel. Aussi la connaissance requise ne dépasse pas celle que commande une lecture fonctionnelle<sup>120</sup>. Même cette dernière s'appuie sur une capacité à repérer un minimum de signes du discours écrit. Lire, c'est bricoler et tout bricolage<sup>121</sup> nécessite la possession des bons outils et des techniques

---

<sup>117</sup> Dans son ouvrage *Les jeux et les hommes*, Roger Caillois nomme cette facette du jeu : *paidia*. Il ajoute que le jeu n'est possible que lorsque la *paidia*, c'est-à-dire la vitalité innée, est soumise à un *ludus*, des règles.

<sup>118</sup> Le philosophe allemand Eugen Fink écrit : « Le jeu paraît réservé, valablement, au petit enfant qui vit à l'abri de la protection familiale avant d'affronter le sérieux de la vie. Chez le petit enfant, jouer est manifestement le pur accomplissement de la vie. Cela peut constituer un fait de première importance pour la psychologie de l'enfant et pour la pédagogie. » (*Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Arguments », trad. H. Hildenberg et A. Lindenberg, 1966, p. 9).

<sup>119</sup> *L.J.*, p. 24 ; *L.C.J.*, p. 255.

<sup>120</sup> « Jouer le jeu de la lecture littéraire [...], c'est donc être capable d'apprécier la virtuosité exhibée, le jeu de l'interprète d'une partition connue. L'amateur est nécessairement un connaisseur. L'honnête homme ne se piquait peut-être de rien, mais savait cependant beaucoup. Goûter les variations sur les thèmes, porter des jugements tout au long de sa lecture impliquait un patrimoine culturel commun, voire un minimum de technicités et de savoir-faire. Le lettré associe le plaisir de "bien jouer à celui de découvrir pourquoi "c'est bien joué". » (*L.J.*, p. 245-246).

<sup>121</sup> Voir *L.C.J.*, p. 259.



d'utilisation. En cela le *game* représente la maîtrise consciente des règles du *jeu*. Picard parle de la part du *jeu* qui, s'adressant au *principe de réalité* du lecteur, sollicite le travail de son esprit critique. Ainsi *playing* et *game* à la fois, le jeu lectoral interpelle toutes les instances de la personnalité du lecteur : Ça, Moi et Surmoi.

Mais en quoi cette lecture comme *jeu* engendre-t-elle une lecture spécifiquement littéraire ? Toutes les lectures ne sont-elles pas *playing* et *game*, amusement et réflexion ? Certes non puisque tous les textes ne sont pas des terreaux propices à une culture ludique de la lecture. De plus, ce ne sont pas tous les textes qui provoquent les divers mécanismes psychiques du lecteur. Selon Picard, seule l'œuvre de fiction est construite sur l'*aire transitionnelle* qui s'interpose entre rêve et réalité, évasion et information, plaisir et raison, vérité et non-vérité. C'est ce flou, conjugaison de l'apollinien et du dionysiaque, qui est susceptible de provoquer le *dédoublement*<sup>122</sup> du lecteur, sa déstabilisation en le positionnant entre l'illusion référentielle<sup>123</sup> et la distance critique. De plus, l'œuvre de fiction use de procédés grammaticaux, linguistiques, stylistiques et narratifs qui trouvent leur écho dans la constitution même de la personnalité du lecteur. Le *Je lectoral* n'est-il pas lui-même constitutionnellement polysémique, intertextuel, stéréotypique ? Les maintes couches superposées du psychisme ne font-ils pas du *sujet-lecteur* un palimpseste vivant ? Cependant, tous les textes de fiction ne sont pas d'une égale efficacité. Les bons terrains de *jeu* de la *lecture littéraire* sont nécessairement à chercher parmi les textes qui dissimulent un inventif jeu d'écriture. Un écrit plat<sup>124</sup> a le grave défaut d'engourdir le lecteur, de le plonger dans le sommeil de la contemplation où plus aucune crise n'est possible.

---

<sup>122</sup> « [...] l'*aire transitionnelle* semble ne pouvoir être efficace, remplir sa fonction, que si l'activité compliquée qui y prend place, et la constitue, détermine un véritable dédoublement. » (*L.J.*, p.112).

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 253 ; et pour la question de la « sublimation », voir *L.C.J.*, p. 263.

<sup>124</sup> *L.J.*, pp. 254 et 256.

Le récit de fiction « transgresse »<sup>125</sup> en édifiant une réalité « autre » perpendiculairement au *continuum* du réel concret, tangible. Or si en plus ce récit « transgresse » les interdits de l'écriture, alors la lecture est en position de se faire elle-même « transgression » en se construisant synchroniquement par rapport à la diachronie de l'œuvre.

Dans le cas de la lecture-évasion<sup>126</sup>, le lecteur ne se dédouble pas, il s'aliène, s'objective. Il se projette à ce point dans le récit qu'il devient lui-même objet de l'objet-texte. Le texte n'est plus l' *Autre* et le lecteur n'est plus l' « un ». Ce type de lecture, nous dit Picard, doit être considéré comme une pathologie. Ce n'est là qu'un simple échange par lequel un lecteur répond à un aspect de son appétit libidinal par la lecture d'un texte dont l'esthétique est vouée à cette seule fin. Il s'agit ni plus ni moins que d'une perte d'*identité*<sup>127</sup>, c'est-à-dire un abandon de cette conscience critique essentielle sans laquelle le fictionnel se transforme en *Idéologique*<sup>128</sup> et le lecteur en disciple. Pour ce qui est de la lecture-information, l'intellect et la mémoire sémantique de même que sémiotique étant les seules facultés interpellées, aucun *dédoublement* ne se passe et le texte reste objet de connaissance du texte. Entendues ainsi, lecture-évasion et lecture-information sont des « inactivités ».

---

<sup>125</sup> Michel Picard cite C. Kerbrat-Orecchioni : « Le discours fictionnel transgresse, comme tous les tropes, la loi de la sincérité (c'est un discours mensonger) dans la mesure non pas où c'est un discours fictionnel en tant que tel (lequel échappe au jugement de vérité/fausseté), mais où il tente de se faire passer pour non-fictionnel, où il se travestit en discours de vérité. » (*Ibid.*, p. 121).

<sup>126</sup> « Quelles en sont les caractéristiques les plus frappantes ? Si l'on écarte celles qui ressortissent aux rubriques de l'histoire et de la sociologie descriptives, et qu'on recourt à celles de la psychologie, "aliénée" se justifie [...], par la domination du principe de plaisir [...], cette lecture-là s'explique par la détresse psychique. » (*L.L.J.*, pp. 164-165).

<sup>127</sup> « [...] tout comme la fiction littéraire, il s'agit bien d'éprouver, de mettre en jeu son identité, son unité même, si difficilement bricolée, de pousser aussi loin que possible, parfois jusqu'à la nausée, l'expérience ludique des limites, et de l'altérité. » (*L.J.*, p. 159).

<sup>128</sup> « [...] l'un des traits caractéristiques de l'Idéologique est de se nier soi-même [...]. L'idéologie ne saurait tolérer le jeu authentique, cela va de soi, puisque leurs rôles sont exactement inverses : l'une aliène [...], l'autre exerce le Moi. » (*Ibid.*, pp. 253-254).

## 1.2 - LIRE : SE RÉÉCRIRE

Ce qu'il faut voir avant tout dans la lecture, c'est qu'il ne s'agit pas d'une tâche, d'une corvée supplémentaire ou d'un assujettissement, mais au contraire d'un acte profondément libérateur par lequel un sujet-lecteur prend congé du réel envahissant afin de se reconquérir, de se refaire, de se réécrire. Les diverses composantes de l'objet-texte servent ici d'intermédiaires, lesquelles composantes n'ont de cesse de confronter le sujet-lecteur avec ses propres lubies, obsessions, pulsions et autres besoins de toutes sortes. Cependant, cette libération du réel ne doit pas être interprétée comme un renoncement à la réalité puisque l'une des vertus principales du discours littéraire reste celle d'enrichir le lecteur de visions nouvelles des choses, d'une pluralité de conceptions du monde toutes plus valorisantes pour la connaissance les unes que les autres. Bref, en quittant l'instant de sa lecture le réel *hic et nunc*, le lecteur choisit l'ouverture à l'« autre ». C'est en ce sens que Picard parle de *dédoublement* du sujet-lecteur dans l'acte de lire. Autrement dit, par la lecture, le lecteur s'affranchit du réel pour « mieux » le retrouver ensuite. Conséquemment, nous devons reconnaître que l'œuvre littéraire contribue à un enrichissement permanent de la réalité.

Attardons-nous brièvement sur cette question du *dédoublement*. Par le dédoublement, le sujet-lecteur devient l'autre et cet autre est tout simplement le « moi » du discours, en l'occurrence le personnage-narrateur, le héros du récit de fiction. Ainsi, l'autre choisi par le lecteur demeure curieusement un moi. Par conséquent, le lecteur ne s'abandonne pas à un discours, il se l'approprie. Il fait sien l'autre de telle sorte qu'il n'accepte de se déposséder temporairement de son moi que pour mieux s'en approprier un autre. Le « Je » de Meursault devient celui du lecteur, et non l'inverse. Cette forme d'emprunt ressemble plus à une empathie sympathique –

précision rendue nécessaire par le fait qu'il puisse exister une empathie antipathique – qu'à une aliénation. Par contre, et Picard ne cesse de le rappeler, cet acte qui consiste à se faire l'agent des péripéties d'un autre n'est pas sans présenter quelques risques. Notamment, le danger de voir le sujet-lecteur trébucher, glisser d'univers et perdre la conscience d'être *hors cadre*, oubliant que sa lecture s'inscrit dans son propre réel en devenir, non le contraire. Pour reprendre des expressions un peu éculées de la théorie psychanalytique, il faudrait parler ici de perte d'identité, de transfert affectif ou d'assimilation totale de la personnalité. Peut-être sont-ce là également des effets insidieux provenant de quelques pouvoirs obscurs du livre, entre autres celui de « narcotiser » le lecteur, de provoquer une catalepsie de son esprit critique, de le droguer au point qu'il ne s'appartient plus, de l'inciter à redemander jusqu'à rendre toute possibilité de sevrage presque caduque. Certains parlent du besoin irrépressible de la lecture ou de la façon de lire comme d'une pathologie, une forme de toxicomanie, n'hésitant pas à comparer l'œuvre littéraire à un sédatif ou à un excitant. Picard identifie ce type de lecteurs à des « consommateurs » – avec tout ce que ce terme comporte de connotations péjoratives. Le concept d'« aliénation », si cher à Ludwig Feuerbach et Karl Marx, convient parfaitement à ce portrait. Comme il se trouve une aliénation du travail, une aliénation religieuse et une aliénation sociale, il peut exister une aliénation de la lecture – forme de dépossession de soi par l'acte de lire. D'actif, le lecteur devient passif, soumis inconditionnellement au discours, consentant au tout du texte. Picard parle alors d'une inféodation du sujet-lecteur à l'Idéologique. Cette mutation empêche tout progrès intellectuel et affectif du lecteur, stérilisant sa conscience – et son imagination puisqu'elle est somme toute contrôlée par le texte – et menaçant même son être d'une irréversible régression. Lire un texte est donc un engagement sérieux bien que souhaitablement, il doive être vécu sur un plan ludique.

Approfondissons plus encore. Toute cette question du dédoublement – de sa nécessité tout comme des risques que ce phénomène laisse encourir au sujet-lecteur – est étroitement liée au problème de la *distanciation*, de *l'écart*. La forme d'engagement prise par le lecteur dans sa lecture souffre, entre autres, des déterminants relatifs qui marquent la distance entre l'espace-temps du lecteur et l'espace-temps de l'œuvre. Que cette dernière soit d'une autre époque et d'un autre lieu, cela ne peut qu'avoir une influence certaine sur l'acte de lire. Même la profondeur de cette distance doit être prise en considération. Le lecteur d'aujourd'hui, fin du deuxième millénaire, ne s'implique pas avec une égale imprégnation dans la lecture d'une œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un pamphlet datant de la Révolution française et d'un roman social écrit pendant l'entre-deux-guerres. Ce même raisonnement s'applique quant aux considérations d'ordre géographique. Si la lecture subit de tels dérangements, c'est qu'elle exige du lecteur qu'il puise à des sources diverses, qu'il use de ressources souvent fort différentes, qu'il mette à contribution de nouvelles compétences. Pour rendre compte de l'importance de cette notion d'« écart », il suffit de mentionner le problème des différences de langage, de vocabulaire, de structures syntaxiques, de signes, de symboles pour souligner combien les irrégularités de sens, de dénnotations et de connotations peuvent influencer sur la qualité de la lecture. Maintes fois, nous pourrions comparer la lecture à une avancée dans le brouillard, le lecteur devant sans cesse s'expliquer ce qu'il ne comprend pas, comprendre ce qu'il ne s'explique pas, se demandant toujours si l'œuvre cherche ou non à expliquer ou à faire comprendre quoi que ce soit. En fait, cette question de la distanciation et de l'écart nous ramène au sous-chapitre précédent et à la distinction, proposée par Picard, entre la contribution du *playing* et celle du *game* dans le travail ludique de la lecture. Rappelons-nous que si la dimension *playing* de la lecture implique une suspension de l'identité, une métamorphose de son moi en alter ego imaginaire, c'est tout de même le *game*, cette part consciente du lecteur, qui par son refus de la confusion totale, impose

la distanciation et l'écart, permettant ainsi le dédoublement. Lorsque « je » lis, « je me » *figure* une réalité dont je ne dois jamais oublier qu'elle reste imaginaire. Dédoublement n'est pas redoubler ou redupliquer. Ainsi la lecture sollicite du lecteur qu'il s'investisse mais également qu'il se démarque, qu'il se distance et se mette à l'écart. Bref, que tenant entre ses mains le livre, il ne perde jamais de vue la réalité qui s'active tout autour, le réel *hors cadre*.

Lire est donc un acte qu'il faut avec succès mener jusqu'à son terme. Or comme le dit si bien le dicton populaire – revu et corrigé pour les besoins de notre propos –, à *jouer* sans périls on triomphe sans gloire. Lorsque « je » lis ou relis, je prends parti, « je » me *figure* disions-nous. En me figurant, « je » cours toujours le risque de *défigurer* le texte et conséquemment, de « me » défigurer. Voilà pourquoi l'acte de lire se doit d'être un acte double, c'est-à-dire à la fois lecture du texte et lecture de sa lecture. Quand l'œil observe le texte, la conscience doit observer l'œil observant le texte. Là réside la seule protection contre ce que nous qualifions plus haut de catalepsie. Au moment où se rencontrent le lecteur et l'œuvre, la conscience a le devoir de se tenir prête à intervenir et secouer un moi trop consentant à une fusion des corps. Fusion qui tôt ou tard se révélerait être une irrémédiable fission. Souvenons-nous des propos de Picard à ce sujet : le lecteur est, entre autres, un *lu*, mais il ne doit pas se confiner à n'être que cela. Pour se faire, il lui faut éviter de disparaître dans sa lecture. Facile à prescrire, plutôt difficile à appliquer puisqu'il semble que l'œuvre littéraire ne s'adresse pas à la conscience mais à l'inconscient, plus précisément à « l'enfant en nous [qui] persiste et signe »<sup>129</sup> pour reprendre l'expression de Picard. Force est de constater alors que lorsque nous prononçons les mots « je lis », nous sommes fautifs. Il faudrait plutôt affirmer « ça lit ». Plus exactement, c'est le « ça » en nous qui

---

<sup>129</sup> L.J., p. 116.

est lu. En lisant, « je » lis mon *Ça*. Voilà qui tendrait à faire comprendre pourquoi il nous est si difficile d'expliquer que telle œuvre nous enthousiasme alors que telle autre nous rebute dès les premières pages, pourquoi il nous est impossible de retourner à un livre alors qu'à l'autre, nous ne pouvons nous arracher. En faisant appel à l'enfant en moi, c'est au passé de mon présent que je suis convié à retourner, un passé oublié fait d'événements et surtout de sensations qui, au détour d'un mot, d'une phrase ou d'un propos, se rappellent nerveusement à mes sens<sup>130</sup>. Cette action de la lecture sur le lecteur étant susceptible d'éveiller quelques craintes et tremblements, sans doute avons-nous là une explication à l'aversion de certaines personnes pour la littérature.

Nous disions donc que la lecture est un jeu sérieux. Les concepts de *jeu* et de *sérieux* ne sont pas antinomiques. Dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, Sartre, s'opposant à Montherlant qui croit sincèrement aux vertus intellectuelle et pédagogique du jeu, écrit : « [...] comment ne voit-il pas que le jeu, par sa nature, exclut l'idée même de sérieux ? »<sup>131</sup>. C'est là se méprendre sur les implications du jeu. Corrigeons vite cette erreur, aujourd'hui encore, trop bien entretenue. Comment peut-on prétendre que le joueur, lorsqu'il joue, n'est pas mentalement sérieux ? Pourtant ne cherche-t-il pas à être d'une part constant et grave, d'autre part frivole, volage et imprévisible ? Ainsi en est-il du lecteur dont les actes relèvent tout autant du sérieux que du non-sérieux. La lecture est souvent conçue comme un acte sérieux parce qu'il s'agit d'une activité foncièrement pédagogique. Cependant, il faut bien comprendre que la lecture est un acte sérieux, avant tout, parce que le lecteur l'appréhende ainsi. Pendant la lecture, peu de lecteurs éprouvent le sentiment de participer à un jeu. Cette impression de jouer reste une perception ou

---

<sup>130</sup> Gérard de Nerval avait tellement bien saisi les implications de cette mécanique autopsychanalytique de la lecture qu'il en fit le synopsis de sa nouvelle *Sylvie*, nouvelle que nous analyserons au chapitre suivant.

<sup>131</sup> Jean-Paul Sartre, *Les carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 380.

*a priori* ou *a posteriori*. Aucun jeu, fût-il littéraire, n'est possible sans un minimum de sérieux. Pour jouer convenablement et retirer du jeu tous les bénéfices escomptés, il importe de s'activer sérieusement. La lecture requiert un tel sérieux. L'« enfant en nous » le sait mieux que quiconque. La lecture des contes d'enfants ne représente un jeu futile que pour les adultes. Nuançons : s'il existe des jeux purement niais, en revanche jouer n'est jamais insignifiant et innocent. Cela aussi, l'enfant le sait. Mais tout de même, il n'ignore pas que si le jeu constitue une activité du plus haut intérêt, c'est justement parce qu'il n'engage pas qu'au sérieux. Le jeu se veut également non sérieux. Le *non-sérieux*, c'est le jeu dans le sérieux. Entendons bien : dans tout jeu, il y a des règles à respecter sérieusement ; mais parce que ces règles diffèrent substantiellement de celles de la vie réelle, elles participent conséquemment au non-sérieux du jeu. Que la lecture engendre plaisir, jouissance et divertissement, cela s'explique par le fait que rien n'est décidé à l'avance, qu'à chaque instant la progression peut être arrêtée, que tout est susceptible d'entraver, fausser ou rediriger la trajectoire. Le lecteur, à chacune des lignes du texte, fait un choix. Chaque fois, il négocie avec les signes et chaque fois, rien n'est assuré. Que des « peut-être », que de l'aléatoire. Jamais certain des résultats de son acte, jamais définitivement convaincu d'avoir utilisé les bons moyens. Le texte représente un échiquier, sa polysémie est assurée par le « jeu » – l'espace libre – entre les pièces. Les concepts de sérieux et non-sérieux ne s'opposent pas à celui de vérité. Par sa lecture, le lecteur ne se donne pas pour mission d'acquérir « la » vérité de l'œuvre, il cherche plutôt à être vrai dans sa lecture. Voilà qui est fort différent.

La lecture, disions-nous, conduit irrémédiablement le lecteur à s'exercer à une auto-psychanalyse. Qu'à ce titre seul, l'on ne pouvait trouver jeu plus sérieux que la lecture. Bien que l'auteur veuille me divertir, ma lecture répond davantage à mes besoins qu'à ses ambitions.



Et comme nous l'avancions précédemment, ces besoins sont essentiellement inconscients. Je puis acheter un livre en vue de passer le temps, cependant mon inconscient n'a que peu à faire de ce motif. Cette instance de ma personnalité ignore les affres du temps. Voilà qui expliquerait pourquoi Jauss et Iser ont choisi le mot « réception » pour bien marquer le lieu où se décident les conditions d'admission au littéraire, l'espace où se joue l'« effet littérature ». C'est l'évidence même : d'un lecteur à l'autre, un même texte n'est pas reçu de la même façon. Les effets de la lecture sur le lecteur sont condamnés à diverger parce que la réception d'un texte se fait toujours en fonction d'une kyrielle de déterminants ayant contribué à singulariser l'individu, à sculpter sa personnalité au point d'en faire un modèle unique jusque dans les moindres de ses attitudes. Bien que l'objet-texte s'adresse à tout le monde, « moi » je ne suis pas tout le monde. Autrement dit, cet objet-texte n'a de valeur que la valeur que « je » lui donne. Cette valeur est double : intellectuelle et affective. Peut-être l'auteur du texte désire-t-il livrer objectivement un message à tous ses lecteurs mais, insistons de nouveau, aucun lecteur n'intègre une œuvre littéraire de la même manière. Certains souhaitent l'aventure limite, le frisson ultime, d'autres espèrent retrouver dans le récit une preuve de la véracité de ce qu'ils sont ; les uns aspirent à vivre des expériences nouvelles, les autres cherchent à reproduire des expériences déjà vécues. Peu importe, cette confrontation peut être vécue suivant ou bien une approbation, ou bien un rejet de l'image et du comportement du personnage principal. Il est toujours possible au lecteur de se rassurer soit en se révoltant soit en approuvant les faits et gestes du héros. Mais comme le dit Picard, une véritable lecture doit protéger son lecteur contre la facilité de passer du rejet du héros au rejet de l'œuvre. Ici encore, la dimension *game* de la lecture devrait être mise à contribution. Ce rejet du livre ou de son personnage héroïque pourrait s'avérer fort révélateur sur la personnalité du « récepteur » puisqu'en somme, cet « autre » qu'est le texte ne communique que ce qui trouve une résonnance – positive ou négative – chez le lecteur. Le rejet

n'est pas un acte neutre. Il doit être interprété d'abord comme un refus de l'autre, mais aussi comme un refus de soi puisqu'un texte signifie la lecture que l'on s'en fait et cette lecture est on ne peut plus conditionnée par l'être que nous sommes. Comme nous le mentionnions précédemment au point 1.1 du présent chapitre, cet autre qu'est le texte est autre moi-même. En lisant une œuvre littéraire, je réécris mon *alter ego*.

Peut-être devons-nous considérer la lecture littéraire comme l'acte de lire le plus efficace et le plus sécuritaire. La lecture littéraire exige les compétences nécessaires à faire éclater toute la pluralité de sens du texte mais aussi et surtout, elle génère un certain progrès intellectuel objectif tout en permettant cet engagement de l'imaginaire qui seul parvient à combler les besoins pressants de la sensibilité. Outre la vertu informative, la lecture littéraire offre donc la possibilité au lecteur de vivre des épreuves affectives par procuration et d'en tirer ainsi des leçons à peu de frais. Gérard de Nerval est l'un de ces grands écrivains qui sut intégrer à son écriture une certaine science des potentialités de la lecture littéraire. À ce titre, de toutes ses réalisations, *Sylvie* nous paraît être son œuvre la plus « lectorale ». Nous consacrerons donc le prochain et dernier chapitre de ce mémoire à tenter d'en rendre compte via une approche picardienne de la lecture littéraire.

### **CHAPITRE III**

*SYLVIE : EPREUVES LUDIQUES ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ*

(brève lecture picardienne de la nouvelle de Gérard de Nerval)

Un instant après, nous déroulions des bas de soie rose tendre à coins verts ; mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. « Descendez vite ! » dit Sylvie (...). (Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 606)

En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou si je les ai rêvés. (*Ibid.*, p. 609)

Maintenant outillé des principaux axiomes de la théorie de Picard, risquons une *lecture littéraire*<sup>132</sup> de ce qui est pour nous peut-être le texte le plus représentatif – avec il faut bien le reconnaître, *Adolphe* de Benjamin Constant – de la période romantique : *Sylvie* de Gérard de Nerval. Par la voie d'une brève analyse critique – « brève » parce que, comme nous l'avions dans notre introduction, l'application additionnelle d'une méthode en particulier n'était aucunement prescrite comme une finalité *sine qua non* (cause finale) de l'étude théorique du sujet de notre présent mémoire –, explorons les possibilités d'activités psychologiques du lecteur mises en jeu par la *lecture comme jeu* de certains passages. Soulignons que dans la démarche de Picard, tout du livre – et non seulement son contenu textuel – est susceptible d'être le lieu où peut s'opérer le *jeu* de la lecture. Cela peut-être ici un procédé narratif ou une simple séquence, là le lieu ou le temps ; tantôt un champ sémantique ou une construction stylistique, tantôt une métaphore ou un espace blanc. Bref, tout peut engager soudainement les trois figures du lecteur

---

<sup>132</sup> « Tout le problème de la lecture littéraire vient de là : elle est *à la fois* maîtrise et abandon, "information" et "évasion", élaboration des défenses et ouverture au fantasme [...]. » (*L.C.J.*, p. 262).

– lu, liseur, lectant – dans une perpendiculaire ascendante ou descendante, tout peut tout à coup arracher le lecteur à sa lecture du texte pour le projeter dans une lecture de sa propre personne. Entendons-nous bien, la lecture du texte ne s’arrête pas pour autant. Toute *lecture littéraire* est issue d’un *dédoublement*<sup>133</sup> du lecteur en *sujet jouant* et *sujet joué*. Alors que le premier tire toute la lecture de son côté, le second continue à se faire tirer par le texte. C’est toute la différence entre le lecteur qui s’abandonne dans la lecture du texte et celui qui se prend en charge par sa lecture du texte. *Sylvie* de Gérard de Nerval est une oeuvre de fiction qui possède les éléments nécessaires pour disposer le lecteur au *dédoublement*.

Le récit de *Sylvie* étant celui d’une expérience avant tout psychologique, il devient plus facile, non pas de la faire sienne parce qu’il s’agirait là d’une lecture « aliénée », mais de rendre compte des expériences possibles du lecteur sur lui-même par le *jeu* de sa lecture. Le rêve, les souvenirs du passé, la folie, l’illusion et la désillusion, la passion, la quête d’identité et d’absolu, les pulsions humaines, le besoins d’écriture ; toutes les manifestations psychologiques de l’être humain sont présentes dans cette courte nouvelle. Voilà pourquoi nous sommes tellement convaincu que la lecture d’un tel texte ne peut qu’être elle-même une expérience intensément psychologique. Voyons de plus près quelques perpendiculaires que peut « tracer » un *sujet jouant* au cours de sa lecture de *Sylvie*.

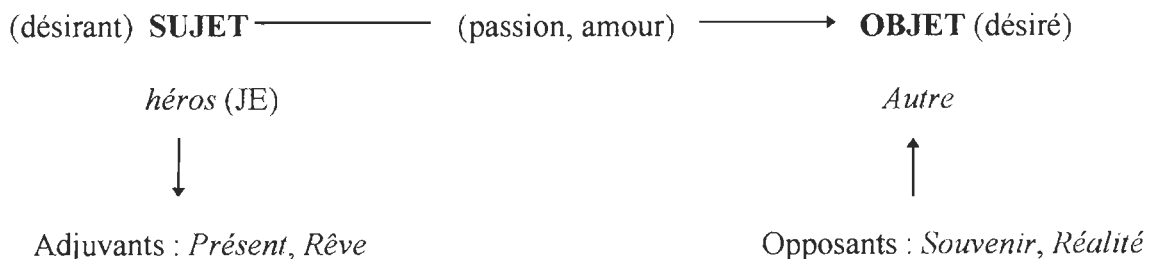
En premier lieu, affirmons – et il s’agit là certes d’un lieu commun – que dans l’acte de lire le lecteur appréhende le monde et s’efforce de créer un lien privilégié avec lui. Ce lien peut se

---

<sup>133</sup> Rappelons ce propos de Picard que nous avons déjà cité en page 37 de ce présent mémoire : « Le jeu dédouble celui qui s’y adonne en *sujet jouant* et *sujet joué* ; ainsi y aurait-il un *liseur* et un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l’abandon, des pulsions plus ou moins sublimées [...]. Le *sujet jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d’une partie d’eux-mêmes [...]. » (*L.J.*, pp. 112-113).

révéler de diverses natures : pragmatique, esthétique, ludique ou autres. Nous avons brièvement étudié plus haut les motifs qui rendaient l'œuvre de fiction plus à même que les autres d'inciter à une telle rencontre et, mieux encore, d'en faire éclater au grand jour toute la complexité. Il faudrait ajouter à cela que l'œuvre de fiction, parce qu'elle sollicite principalement le travail des ressorts de la subjectivité, est l'occasion d'un rapport surtout ambivalent entre un *Je* et l'*Autre*. La plupart des écrits fictionnels tablent systématiquement sur l'équivocité de cette relation. Cependant il en est un type qui, non seulement s'adresse aux facultés cognitives, mais infiltre la structure psychique et affective du lecteur au point d'activer toute une *dynamique transférentielle*<sup>134</sup>. Nous parlons ici de la fiction romantique. Mettant en scène, à la première personne, les « situations-limites » du rapport affectif à l'*Autre*, la fiction romantique est susceptible de déclencher aisément, chez le lecteur, ou un *transfert pathologique* ou un *transfert analytique*. Dans le premier cas, rappelons-le, le lecteur se perd dans une totale identification au héros du roman. Son *Je* est nié. Par contre dans le deuxième cas, le lecteur s'aventure en lui-même<sup>135</sup> et, dans le cours de sa lecture, expérimente son propre psychisme.

Pour faciliter notre lecture littéraire de la nouvelle de Gérard de Nerval, posons d'abord le schéma actantiel du texte romantique :



<sup>134</sup> Sur la *dynamique transférentielle*, lire Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1982, chap. VII.

<sup>135</sup> Voir la première citation figurant en exergue du sous-chapitre 1.1 du chapitre II de ce présent mémoire.

Comme nous sommes à même de le constater, ce schéma a le mérite de mettre en évidence l'économie *désir/manque* qui organise la relation conflictuelle entre le *principe de plaisir* et le *principe de réalité* et qui, par le fait même, contribue à édifier l'état psychique de la personne. Conséquemment, il sera tout à fait normal de remarquer que la structure fictionnelle paradigmatique prend des allures de microcosme mythomaniac dans lequel un *rêve* éprouvé intensément se trouvera inexorablement défié par le réel. Les assauts du réel fictif peuvent avoir des effets constructifs ou destructifs. Ces derniers auront une incidence sur la volonté de « participer à » ou de fuir l'*Autre*. Les effets sont constructifs lorsque le récit montre un *Je* s'introduisant dans le monde du *Père*<sup>136</sup> à la suite d'expériences enfantines traversées durement mais avec succès. C'est un *Je* réconcilié avec l'*Autre*, un *Tu* devenu *alter ego*. Les conflits ne sont plus cachés. Pleinement assumée, la relation se *joue* maintenant à découvert. Le récit ne dissimule plus rien, tout est raconté explicitement. Les effets sont destructifs lorsque le récit nous fait assister, cette fois, à la plongée lente et toujours plus désespérée d'un *Je-Moi* dans le monde de la *Mère*<sup>137</sup>. Un *Je-Moi* car la personne est divisée. D'un côté, le *souvenir* d'une réalité passée manquée ; de l'autre, le *rêve* d'une réalité présente accomplie. Dans cette relation au réel, l'*Autre* est ni plus ni moins que la part du diable du *Je*. Le récit cache alors l'enjeu fondamental : la quête d'*identité*<sup>138</sup>. Implicitement le lecteur est témoin d'un retour à la conception originelle, aux étapes non dépassées de l'enfance, au sein maternel. Telle est la voie exploitée par le récit romantique. C'est ce paradigme actantiel que nous retrouvons intact dans la nouvelle de Gérard de Nerval, *Sylvie*.

<sup>136</sup> Veuillez noter que nous conservons ici, pour les besoins de la démonstration, le schème « archétypal » freudien tel qu'adopté par Michel Picard. Cependant, nous avons joint à cette terminologie quelques éléments originaux de la psychanalyse de Joyce McDougall.

<sup>137</sup> Sur la symbolique de la *Mère*, lire la lecture littéraire de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne par Michel Picard (*L.J.*, pp. 171 à 189 ; particulièrement les pages 176-177).

<sup>138</sup> « Chaque individu se caractériserait par son "thème d'identité" » (*Ibid.*, p. 138).

D'abord, résumons l'histoire. Tous les soirs, au *théâtre*, un narrateur admire Aurélie, une comédienne en représentation. Un jour que ce narrateur lit le journal, un passage fait surgir d'un coin obscur de sa mémoire, son passé dans la région du Valois. Se promenant du *rêve* (fantasme) au *souvenir* (réalité), le narrateur retrouve Adrienne (aristocrate), Sylvie (paysanne) et sa propre enfance. Il se rend alors compte que son amour pour la comédienne Aurélie origine à la fois de sa douce amitié pour Sylvie et de son amour impossible pour Adrienne<sup>139</sup>. Suite à cette prise de conscience, il choisit de partir pour le Valois. Pendant le *voyage*, il chemine dans son passé. Il *re-joue* son passé, sa mémoire le fait se retrouver tantôt en présence de Sylvie tantôt en présence d'Adrienne transformée. Arrivé à le Valois, il est déçu. La reduplication est impossible, le passé est perdu. À la fin du séjour, on l'informe qu'Aurélie (la comédienne) se marie. Donc en hésitant entre le passé et le présent, il a tout perdu. Cet échec dans la quête de l'absolu l'amène à vivre dans la méditation et à se contenter désormais d'un bonheur relatif.

Le scénario mis entre parenthèses, architectonique assez banale vous en conviendrez, on se rend compte que la nouvelle de Gérard de Nerval présente toutes les caractéristiques d'un déséquilibre émotionnel conséquent avec le fractionnement d'un univers en deux typologies : celle des *rêves* et celle des réalités. Expériences oniriques et expériences concrètes signent chaque développement et battent le tempo d'un cheminement graduel qui aboutira à la séquence dominante de l'arrivée à le Valois. Ce qui fait l'originalité de la nouvelle, c'est l'incapacité existentielle de transformer le virtuel en réel. Cette impuissance s'explique principalement par

---

<sup>139</sup> « Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !... et si c'était la même ! – Il y a de quoi devenir fou ! » (Gérard de Nerval, *Sylvie*, in *Oeuvres*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », tome I, p. 597).



une confrontation permanente avec l'univers *oedipien* et par le refus *inconscient*<sup>140</sup> du réel tel qu'il s'est imposé.

*Souvenirs* et *rêves* gouvernent toute la nouvelle et disposent le lecteur à une *régression*<sup>141</sup> psychologique de même que ontologique et à une exploration personnelle du lieu où s'entassent les pulsions refoulées, la lecture devenant une épreuve clinique. Ces *souvenirs* et ces *rêves*, maintes fois confirmés dans leur statut par quelques interventions très brèves de verbes conjugués au présent, sont les manifestations symptomatiques d'une carence affective et d'une non *sublimation*<sup>142</sup> du conflit *désir/manque*. La première démonstration de ce trouble est suggérée par le narrateur dès l'*incipit* de la nouvelle. Parce que ce témoignage est peut-être le moins construit de toute la nouvelle, parce qu'il présente toutes les qualités de la spontanéité, il devient on ne peut plus porteur de sens. D'entrée de jeu, il s'impose sous la forme de la représentation *théâtrale*<sup>143</sup>. Cette dernière n'est autre qu'une volonté étouffée de *re-crée*r le réel à partir d'un livret dans lequel on n'arrive plus à bien distinguer les notes. Ce thème du *théâtre* supporte implicitement toute la nouvelle. Nous le retrouvons dans chacune des parties, principalement dans la séquence du *voyage*<sup>144</sup> en voiture où il rythme le cheminement du héros dans sa tentative d'actualiser ses *souvenirs*. D'abord le *Moi*, ainsi désactivé du monde tangible,

---

<sup>140</sup> « Tout jeu suppose un enjeu inconscient. Toute lecture implique, de même, la mise en jeu de ce que, par comparaison avec le rêve, on est tenté d'appeler le contenu latent du texte [...]. Il semble donc difficile de faire l'économie d'une notion comme celle d'*inconscient du texte* [...] d'*inconscient du lecteur*. » (*L.J.*, p. 95).

<sup>141</sup> « Le fait est que le joueur, le lecteur désinvestissent le monde extérieur, qu'une inévitable mise en veilleuse de la secondarité accompagne et soutient un processus régressif patent – condition nécessaire à l'efficacité profonde du jeu. » (*Ibid.*, p. 46).

<sup>142</sup> « La sublimation se trouve en tout cas au cœur même du jeu, de chaque jeu, du fait tout simple de la fonction de celui-ci [...]. "*Le jeu est par définition une activité sublimée*". » (*Ibid.*, p. 57).

<sup>143</sup> « Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant [...] Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m'arrêtait guère, – excepté lorsqu'à la seconde ou la troisième scène [...], une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient. » (Gérard de Nerval, *Sylvie*, pp. 589-590).

<sup>144</sup> *Ibid.*, chap. III, « Résolution ».

finir par prendre la figure idyllique d'une comédienne adulée. Sa rencontre avec Aurélie l'emmène dans un état psychique où son *Je* est volontairement évacué. Ce *Je* disparaissant, le narrateur-héros retourne chaque soir au *théâtre* comme pour réintégrer le lieu où la veille il avait laissé une partie importante de lui-même. Le *rêve* magnifie ici la situation réelle du narrateur. Cela va sans dire que cette étape de la quête d'*identité* se déroule sous la commande du *principe de plaisir* : les rencontres presque infantiles entre les personnages – les actants – ont tendance à s'imposer pour des raisons autres qu'éthiques<sup>145</sup>.

Or cette évasion dans le monde des *souvenirs* et du *rêve*, parce qu'elle s'exprime sous la forme d'un discours structuré et obéissant aux limites du vocabulaire et de la rhétorique, se trouve irrémédiablement affectée dans son essence. Dès lors, il ne saurait plus être question d'innocence et de gratuité. Le lecteur, stimulé alors à exiger du narrateur qu'il commente plus encore ce qu'il ne fait qu'évoquer – à justifier, assez superficiellement faut-il le dire, les détails de la relation du héros avec Aurélie, et les comportements des personnages –, est amené par conséquent à s'expliquer ses propres fantasmes, à fouiller plus à fond les coins cachés de sa mémoire.

Cette variante théâtrale du *rêve* est suivie par une deuxième, celle-là plus fragile et perméable au doute. Déjà le souci éthique se fait plus envahissant. Ce visage moins fumiste et plus vraisemblable du *rêve* se dessine dans la séquence où le héros est interpellé par un article de journal<sup>146</sup> qui annonce une *fête* à venir dans le village de son enfance. À cette invitation à la

---

<sup>145</sup> « Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs ; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image [...]. » (*Ibid.*, p. 590).

<sup>146</sup> « En sortant, je passai par la salle de lecture, et machinalement je regardai un journal. C'était, je crois, pour y voir le cours de la Bourse [...]. Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes : *Fête du Bouquet provincial* [...]. » (*Ibid.*, pp. 592-593).

*fête*, symbole là encore du *rêve* et du *souvenir* d'enfance, le lecteur peut répondre paradoxalement. Entre autres, il lui est possible de mettre l'accent sur la seule dimension onirique, de s'enthousiasmer sur la coïncidence de la situation, sur son aspect presque paranormal, soulignant ainsi cette quête d'absolu qui semble réunir les êtres et les lieux du récit. Le projet d'écrire du héros – les amours jusqu'à la mort du peintre Colonna pour la belle Laura<sup>147</sup> –, donc de s'enfermer définitivement dans l'irréel, confirmerait volontiers une telle interprétation. Le lecteur peut aussi répondre par une *dénégation*<sup>148</sup> des énoncés du récit, c'est-à-dire par un transfert du problème posé sur son contexte personnel d'énonciation, par une appropriation du discours qui conduit à une mise en jeu de son propre passé et un désespoir certain d'atteindre le terme des souvenirs occultés par sa conscience. Il faut avouer que plusieurs détails de ressemblances appellent cette réaction du lecteur. Premièrement, et Roland Barthes ne nous l'a rappelé que trop souvent, tout rapport au texte nécessite des règles de lecture – correspondant au code de l'écriture – dont celle de la « vraisemblance » n'est pas la moindre. Deuxièmement, il importe que s'impose une « distanciation critique ». Or « vraisemblance » et « distanciation critique » ne sont pas absentes de la nouvelle de Gérard de Nerval. Leurs manifestations engendrent une dépragmatisation du texte qui se vérifie, entre autres, par l'imbrication sporadique d'une narration de type impersonnel – un *Je* qui parle pour le « on » et un « on » qui insensibilise<sup>149</sup> le *Je* qui l'utilise – dans une narration à deux niveaux : le héros

---

<sup>147</sup> « Des mois se passent. À travers mes courses et mes loisirs, j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes. » (*Ibid.*, chap. XIII, p. 621).

<sup>148</sup> « L'attitude mentale du lecteur dédoublé ressemblerait de façon troublante à celle du déni de réel (ou dénégalation). » (*L.J.*, p. 115).

<sup>149</sup> « Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, – jusque-là ! [...]. On nous dit de nous embrasser [...]. On s'assit autour d'elle [...]. » (Gérard de Nerval, *Sylvie*, chap. II, p. 595).

raconte son passé primaire à partir d'un passé secondaire<sup>150</sup> qu'un verbe au présent ça et là inséré ne fait que mieux situer encore. Le point fort de la seconde réponse possible du lecteur à la *fête* est justement cette « distanciation critique », recul qui seul permet l'interrogation éthique.

Toutes ces manières de mettre en scène le *rêve*, en même temps qu'elles représentent le pernicieux conflit *désir/manque* en action, soutiennent tout l'édifice de *Sylvie*. Elles en constituent la plate-forme. Cette dernière est renforcée par une série d'expériences dont la valeur ne réside pas dans leur prolongement mais dans leur intensité. Ce qui n'est pas sans causer quelques embarras au lecteur. Aussi puisque l'énonciation du *rêve* oblige la nouvelle à obéir au *principe de réalité* et que chacune des expériences qui s'y déroulent se veut être une tentative de concrétiser ce même *rêve*, la moindre des choses serait de reconnaître que toutes ces expériences ne valent guère par leur éclectisme et que, par conséquent, les cantonner dans des genres distincts relèverait de la témérité académique. Cependant s'il est un véritable critère qui oriente le lecteur parmi toutes les épreuves vécues par le héros, c'est le statut qu'elles ont dans le récit : bien que le seul narrateur soit le héros et que le texte en son entier soit narré au *Je*, certaines expériences racontent le narrateur tandis que d'autres racontent l'intrigue, s'il en est une.

Nous avons traité plus haut de l'une de ces expériences : celle qui a pour cadre l'enceinte d'un *théâtre*. Parce que cet essai de manifestation du *rêve* se charge de toute la poétique dramatique mais fausse du *jeu* de la représentation, il ne peut que rater puisque le désir profond du héros est de concrétiser le *rêve*. La relation avec Aurélie ne demeure que trop réalisable, *Sylvie* ne suscite

---

<sup>150</sup> Le récit de *Sylvie* se joue sur quatre plans qui se résument à deux temps : un présent qui rappelle le moment de la narration et un passé qui n'est autre qu'un présent commentant l'événement passé ; un passé mineur qui parle d'un événement très récent (mémoire courte) et un passé majeur qui raconte des événements très éloignés dans le temps (voir Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris, Larousse, édition présentée, annotée et commentée par D. Couty, 1993, pp. 94, 99, 100, 127 ; Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1970, p. 311).

pas le *rêve* et le monde d'Adrienne est d'une telle pureté qu'il tue le *fantasme*. Nous retrouvons là les différentes couches de la personnalité du lecteur : le préconscient, le conscient et l'inconscient. Par contre, le recours à l'image du *théâtre* a le mérite de suggérer d'éventuels rebondissements, comme par exemple, la lecture de l'article du journal.

Permettons-nous de rendre compte d'une autre expérience tout aussi importante et qui paraît s'imposer par le besoin d'oublier rapidement les insuccès de l'expérience du *théâtre*. Elle aussi se déroule dans un *théâtre*. Mais c'est un *théâtre* roulant : la voiture qui conduit le héros à le Valois et dans laquelle il *re-joue*<sup>151</sup> son passé dans ce petit coin de pays. Ici le héros provoque intentionnellement la résurgence du passé. Or les conditions ne sont pas tellement différentes de celles qui encadraient l'expérience précédente. Que le héros ne pense pas à son passé ou qu'il se mette soudainement à se le remémorer ne change rien à ce qu'est vraiment ce passé. L'opposition reste. La différence *Moi/Autre* ne s'est toujours pas transmuée en *altérité*. Le développement quelque peu « dilettante » du séjour du héros dans le Valois entérine cette impossibilité caractérielle d'échapper même un court instant à la souveraineté de l'ici et maintenant.

Cette expérience du *voyage* en voiture – tout comme celle du *théâtre* d'ailleurs – n'engendre chez le héros aucun trouble psychique. Cependant force est d'admettre qu'une certitude est en train de se construire et qu'elle ne tardera pas à être dévoilée. Autrement dit, si le héros continue sa route jusqu'à le Valois et s'il persiste à s'abandonner aux *souvenirs*, le drame est inévitable : le choc avec la réalité présente du Valois, la disparition de la réalité d'antan, l'impossibilité de

---

<sup>151</sup> « Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais [sur un chemin bordé de pommiers plus loin que Louvres] si souvent. » (Gérard de Nerval, *Sylvie*, chap. III, p. 599) ; « Châalis, encore un souvenir ! » (*Ibid.*, p. 607).

rédupliquer et la prise de conscience que sa vie s'est fractionnée à un moment et qu'il en a égaré pour toujours plusieurs fragments.

Nous terminerons sur une troisième expérience, sans aucun doute celle dont tout dépend et qui forme le noyau de la nouvelle. Elle en commandait le début, elle en désigne la fin. Elle est le terrain où le *rêve* et la réalité s'affrontent enfin dans une guerre à finir : Adrienne choisissant le couvent et Aurélie le mariage avec un autre homme<sup>152</sup> que lui, le héros découvre qu'il a tout perdu. Encore ici pas question de s'affranchir complètement des diktats du réel – entre autres de l'exigence de « vraisemblance » – ; même si toutes les mises en garde ont été faites afin de protéger le lecteur contre le rappel un peu trop brutal de la réalité. Cette réalité émerge subrepticement entre les *souvenirs* apparemment innocents pour ainsi forcer une prise de conscience de l'inadéquation évidente entre un passé dont on se rappelle un peu trop aisément et le présent qui ne s'explique pas – tellement les inscriptions effacées sont nombreuses. Cette expérience a cours synchroniquement à deux niveaux différents : tout en cherchant à satisfaire (*principe de plaisir*) son *manque*, le héros – et le lecteur – doit tendre vers l'actualisation (*principe de réalité*) de son rapport à l'*Autre*. Cette rencontre de l'*Autre* s'inscrit alors dans une archéologie de la *différence* : le héros reconnaît qu'il n'est plus l'enfant du Valois. Toutefois il faut noter que le héros tente, malgré l'évidence de la défaite, de refuser la *différence* : si la réduplication a failli, pourquoi ne pas convertir le Valois réel en Valois fantasmatique ?

La suite des expériences du héros et la conclusion à laquelle il en arrive nous conduisent à

---

<sup>152</sup> « Aurélie joua le soir à Senlis. Je crus m'apercevoir qu'elle avait un faible pour le régisseur, – le jeune premier ridé. Cet homme était d'un caractère excellent et lui avait rendu des services. Aurélie m'a dit un jour : – Celui qui m'aime, le voilà ! Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie [...]. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience [...]. » (*Ibid.*, pp. 623-624).

revoir la logique causale de ce développement. La rencontre de l'*Autre* s'est curieusement produite sans l'intervention d'un tiers. Les trois femmes et même le village ont toujours été à tour de rôle des *Tu*, jamais des *Il*. L'absence du tiers a empêché toute satisfaction du *désir*, tout soulagement du *manque*, toute résolution de l'*Oedipe*. Le *Moi* ne faisait que se projeter en permanence dans le *Tu* sans cette mise à distance critique – ce qui n'est évidemment pas le cas pour le lecteur – que seul un recours au *Il* permet. Au *théâtre* le héros se confondait à Aurélie ; au *théâtre* roulant il devenait tour à tour Adrienne et Sylvie<sup>153</sup>. Cette fracture dans la dyade psychique de la personne est confirmée par l'identification des personnages féminins à la *Mère*<sup>154</sup> et la réclusion à jamais du héros dans un rôle de *fils* infantile. Le lecteur ne risque pas d'être épargné par un tel cul-de-sac. L'*altérité* est ainsi réduite à un simple rapport dichotomique « *Mère-fils* » ; bien qu'en regard d'un approfondissement des constituantes du psychisme cela présente plus d'intérêt qu'une relation amant-amante. Voilà qui expliquerait le peu de place que Nerval fait à la relation concrète entre le héros et Aurélie. Malgré cette polarisation des unités psychiques, le mirage de l'*identité* retrouvée apparaît par intermittence. La raison en est une constance dans la quête et la régression ; constance qui, nécessairement, laisse éclater quelques moments d'extase et de sérénité.

Cependant le lecteur a un net avantage sur le héros. Simultanément il peut conjuguer les séquences du *théâtre* roulant et du séjour au Valois, ce qui est susceptible de lui procurer le recul nécessaire à la psychocritique de sa lecture. Cet avantage s'ajoute au fait que les expériences du héros s'offrent manifestement comme un *jeu* à la lecture. Jouant à la fois sur les plans du réel et

---

<sup>153</sup> Sur la symbolique des trois Vénus, lire Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, pp. 308 à 313.

<sup>154</sup> Le prénom seul qui donne le titre à la nouvelle invoque immédiatement l'univers féminin. Mieux encore, pour le lecteur, cette Sylvie représente d'abord sa propre Mère avant d'être l'amie d'enfance du héros du récit. Aussi Aurélie, Sylvie et Adrienne peuvent-ils connoter, dans le psychisme du lecteur, la Mère, l'épouse et la fille.

du *rêve*, ces expériences ne sont rien sans la confrontation de l'un et de l'autre. Ce va-et-vient d'un plan à l'autre dans l'œuvre de fiction trouve écho dans le va-et-vient du lecteur au texte dans l'*acte de lire*. De retour dans l'aujourd'hui (*hic et nunc*), le héros se met à l'écriture, repoussant définitivement le *rêve* là où il aurait dû toujours rester, c'est-à-dire dans la fiction. Par le fait même il définit le rôle de la lecture. Ainsi comprise la nouvelle est réécrite : le *théâtre* du début reprend sa place et la crise *oedipienne* est maintenant fictivement sublimée. Il ne s'agit plus d'un héros assumant désormais son *manque* mais d'un lecteur qui renoue avec sa lecture.

*Sylvie* ne se distingue pas particulièrement par son intrigue ou par le caractère de ses personnages – qui sont d'ailleurs plus fantomatiques que réalistes. Ce qui en fait un texte à part, c'est son formidable pouvoir didactique. Par sa structure en va-et-vient, cette nouvelle de Nerval force une lecture de type littéraire. Cette construction presque ludique nous fait voir un écrivain contraignant ses rêves à l'épreuve du *souvenir* et les conjuguant au présent jusqu'à leur faire perdre leur caractère onirique. Une quête *identitaire*, disions-nous. Mieux ! Un rite initiatique auquel le héros et le lecteur ensemble se prêtent – mais à des niveaux différents – sans que l'on puisse déterminer lequel en a réglé le ballet et qui initie vraiment l'autre. Voilà comment se présente aussi la *lecture littéraire*.



## **CONCLUSION**

**ou**

*VARIATION CONCLUANTE SUR UN MÊME THÈME*

Son échec ou sa réussite, voilà ce qui importe pour l'expérience lectrice : car l'enjeu du jeu [...] c'est de parvenir à supporter ces pertes, ces frustrations, ces mutilations perpétuelles que la vie multiplie. (Michel Picard, *La lecture comme jeu*, p. 56)

D'aucuns auront jugé l'approche pratiquée dans ce mémoire très analytique, parfois un tantinet encyclopédique. La problématique ne nous permettait pas d'être brouillon et chaotique. Son sujet, encore aujourd'hui en pleine évolution, ne cesse de se répandre en mille configurations, toutes plus originales les unes que les autres. La question de la lecture et du statut de l'instance lectorale – laquelle question se décline à l'infini, sans même épargner la sempiternelle dichotomie sujet-objet – reste toujours voilée d'un certain brouillard. Contrairement à l'acte d'écrire qui exige la maîtrise de plusieurs techniques dont l'application peut être aisément soumise au tribunal de l'analyse scientifique, la lecture, elle, relève du *pratico-inerte*, c'est-à-dire qu'elle est une action qui ne laisse aucune trace visible – une critique de la lecture équivalant toujours à une projection, à une simple prospective. De plus, son terrain de jeu, si nous pouvons utiliser d'une telle expression, est un non-lieu, c'est-à-dire un espace relationnel, le rapport au texte : l'axe production-réception. Qu'on se le dise, réduite à sa plus simple expression, la lecture, qu'elle soit un acte *d'interpréter* ou un acte de *comprendre*, n'en demeure pas moins une action du *dehors*, une activité *hors* de son objet de connaissance. Par conséquent, lire c'est *faire*

violence à un objet autre que soi et qui, de par sa configuration scripturaire, résiste d'emblée à tout partage.

L'activité de la lecture, reconnaissons-le, ne suscite la curiosité des cercles reconnus de la critique littéraire que depuis fort peu de temps. De plus, plusieurs des théoriciens à l'origine de ce courant nouveau de l'analyse littéraire y ont été indirectement conduits à la suite d'obstacles malencontreux rencontrés dans leur projet de systématisation de la problématique de l'écriture. Dans l'« Avant-Propos » à l'édition allemande de son ouvrage sur *L'acte de lecture*, Wolfgang Iser rend compte de l'impossibilité de circonscrire le problème du « littéraire » sans s'obliger à un détour forcé du côté de la question nébuleuse de la lecture. Dès le premier paragraphe, le cul-de-sac est posé et le décor d'une interrogation nouvelle mais devenue forcément inévitable est planté :

Dès lors qu'un texte littéraire ne peut agir tant qu'il n'a pas été lu, il est impossible d'en décrire l'effet sans analyser le processus de sa lecture. Si nous avons consacré ce travail à la lecture, c'est que cet acte fait découvrir les processus mis en œuvre par le texte littéraire. Au cours de la lecture se produit un travail de transformation du texte qui se réalise par la mise en œuvre de certaines facultés humaines. Il s'ensuit un effet du texte qui ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur ; le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise.<sup>155</sup>

L'« Avant-Propos » à l'édition française tempère cependant cette importance accordée à la lecture en désignant les véritables maîtres du jeu : l'écriture, l'objet-texte. Iser écrit :

L'attente élémentaire de la permanence du sens est la condition préalable à l'élaboration du caractère événementiel du texte littéraire. Le sens devient sens par prégnance : c'est pourquoi les processus constitutifs du sens qui se déroulent au cours

---

<sup>155</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, p.13.

de la réception du texte ne peuvent jamais être que des réalisations sélectives du texte.<sup>156</sup>

Chercher à saisir ce qu'il faut entendre par la lecture, à circonscrire l'identité de l'instance lectorale, n'est certes pas chose tellement facile. La frontière qui démarque l'effet de l'acte de lire de l'effet de la texture de l'objet-texte est mince, presque imperceptible. Ajoutons à cela un manifeste manque d'empressement et d'obligeance de la part de certains théoriciens à nous venir en aide tellement leurs discours respectifs battent souvent au rythme fou d'une bruyante terminologie pseudo-scientifique<sup>157</sup> visiblement empruntée et dont les applications alambiquées nous font parfois douter du sérieux des intentions pédagogiques du théoricien et de la finalité de son discours. Et que dire de toutes ces divergences de significations entre théoriciens au sujet d'un même concept ? Selon que l'on interpelle le formaliste, le structuraliste, le sémiologue, le psychocriticien ou le théoricien de la réception, un même mot souvent se présente sous des identités inconnues jusqu'alors. Force est de constater qu'il est de nombreux théoriciens qui sont de grands créateurs. Il semble que d'entrée de jeu, les théoriciens de la lecture ont voulu s'installer dans l'originalité. Malheureusement ils n'ont réussi, pour la plupart, qu'à ajouter quelques confusions supplémentaires à des problèmes déjà fort complexes que les théoriciens de l'écriture travaillent encore à élucider. Tout compte fait, rien de bien étonnant. *Lecture et écriture*, ne sont-ce pas un seul et même jeu ? Selon que l'on soit habité par l'une ou par l'autre de ces activités, la langue du jeu nous le fait désigner d'un nom différent. Bref, toute récente qu'elle soit, l'étude des champs théoriques de la lecture semble bel et bien avancer. Mais sa progression n'est pas tranquille, ni son chemin linéaire. Tout en bosses, en creux et en fissures,

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>157</sup> Au sujet de l'hermétisme douteux de certains discours théoriques, lire l'ouvrage titré *Impostures intellectuelles* de Alain Sokal et Jean Bricmont (Paris, Éd. Odile Jacob, 1997) ; particulièrement le chapitre consacré à Julia Kristeva.

rien de bien étonnant que les souvenirs de cette traversée tourmentée aient obligé ce mémoire à une facture parfois rigoureusement didactique. Pour les besoins de cette conclusion, nous avons choisi d'emprunter des chemins parallèles, moins fréquentés, plus tranquilles. Bref, des chemins de traverse par lesquels nous reverrons les mêmes paysages, les mêmes lieux et les mêmes populations, moins les risques que présentaient les grands boulevards que nous venons à l'instant de quitter.

Avant tout, disons que la problématique littéraire n'a cessé historiquement de changer de perspective. D'un questionnement prolongé et concentré exclusivement sur l'univers de l'écriture, les théoriciens se sont peu à peu intéressés à l'acte de lire comme on en vient tôt ou tard à éprouver une quelconque curiosité pour la branche sur laquelle toujours se pose ce bel oiseau que l'on admire tant. Aujourd'hui, il en est plusieurs qui osent concevoir l'activité de la lecture comme la réponse même à toute la question littéraire. La littérature-objet devient littérature-sujet, le texte se réduisant à n'être plus qu'un espace dans lequel le lecteur actualise ou non la chose « littérature ». Le lecteur n'est plus un esthète en mal de contemplation passive. Son activité ne se résume plus à interpréter ou à comprendre, le lecteur se fait créateur du texte, celui par qui l'œuvre advient. C'est l'instance lectorale qui construit, déconstruit, reconstruit les sens d'un texte qui, en lui-même, n'en possède aucun. Les techniques d'écriture font de l'écrivain un fabricant de structures ; le vrai créateur de sens reste le lecteur. Bien entendu, toutes les théories étudiées dans ce mémoire, nous l'avons vu, ne vont pas aussi loin ; mais il est tout de même aisé d'y percevoir un retrait graduel de l'auteur et du texte au profit du lecteur et du produit de sa lecture.

Wolfgang Iser et Umberto Eco dessinent les traits d'un lecteur comme « récepteur » dans le cadre d'une activité de communication essentiellement dialogique et axiologiquement pragmatique. Dans une telle perspective, l'effet esthétique se produit suivant une relation interactive au texte, laquelle relation se construit dans le respect d'un parcours préalablement anticipé par l'objet textuel et dont les signes ne font que conduire – conditionner – le lecteur à son insu. Selon cette théorie dite de la *réception*, les comportements lectoraux requis par le récit ont tous été prévus par l'auteur et leurs déclenchements successifs, pré-enregistrés dans les structures du texte. Le lecteur ne fait que mettre ses compétences au service d'une œuvre qui, par cette coopération pour le moins obligée, brillera de ses mille et un sens cachés. Ce qui distingue Iser de Eco sur ce point, c'est que le premier ne considère pas la compétence interprétative comme une faculté exigée en permanence par le texte, tandis que le second conditionne l'acte de lire à la possibilité de recourir en tout temps à une compétence intellectuelle sans limites puisqu'il en va de la vie du texte.

C'est Hans-Robert Jauss, rappelons-le, qui le premier fit basculer l'attention des théoriciens de littérature de l'auteur vers le lecteur, d'une esthétique du texte si bien alimentée par l'ancienne critique historiographique à une esthétique de la lecture. Le texte devenant un objet émetteur et le lecteur, un sujet récepteur. L'un des bienfaits des théories de la réception, c'est qu'elles soulignent enfin la distance qui sépare le texte de son lecteur, cet écart, presque un gouffre, dont Picard dit qu'il constitue le lieu où se décide l'avenir des œuvres. Cette focalisation a aussi le mérite de mettre l'emphasis sur l'importance des conditions de réception du texte ; autrement dit, que toute lecture est assujettie aux divers facteurs constitutifs de l'histoire et de la personnalité du lecteur. Ainsi, non seulement pourrions-nous parler de l'histoire de l'écriture d'un texte

mais aussi, de l'histoire de sa lecture puisque déterminés par des conditions d'existence différentes, les lecteurs ont chacun une réception bien singulière d'un même texte.

Iser s'identifia à cette école de pensée. Il élaborait une théorie de la lecture à l'intérieur de laquelle brillamment il conçut l'existence d'une figure du lecteur dans le texte : le lecteur *implicite*. Mieux qu'une figuration, il faudrait parler d'une préfiguration car ce lecteur dit « implicite » n'est autre que l'image que l'auteur se fait de son lecteur. Cette image, l'auteur l'incruste dans son texte afin que puisse être traversée la frontière du réel là où lui-même a voulu que soit tracée la ligne de partage des mondes. N'oublions pas, selon Iser, dans l'œuvre de fiction, le lecteur est jeté hors du réel, sans plus aucune référence au réel *hic et nunc*. Or l'acte communicationnel et la relation dialogique lecteur-texte s'instaurent donc par conditionnement à partir de signes pré-programmés inscrits dans le texte et qui ont pour effet de « re-pragmatiser » le lecteur, cette fois-ci dans l'irréel. Ces signes forment une convention non-écrite mais acceptée à l'avance dès lors que le lecteur choisit d'aller à la rencontre du fictionnel.

Toute cette construction théorique isérienne ne pouvait laisser insensible un sémioticien de l'envergure de Umberto Eco qui, en 1962 dans *L'Œuvre ouverte*, avait déjà envisagé l'éventuelle présence dans le texte d'un lecteur virtuel. Eco conçoit le texte comme une machine essentiellement inactive qui ne parvient à raconter – à dire – que si une instance lectorale s'active à combler les vides, les blancs, les non-dits. Le lecteur devient alors un *coopérant*. Cependant, ce coopérant doit posséder les atouts, les compétences exigées par la complexité du texte. Par conséquent, écrivant son texte, l'auteur projettera un *Lecteur Modèle* apte à actualiser son œuvre et à en faire éclater tous les sens « implicites ». Comme dans le cas du « lecteur implicite » de Iser, il faut bien entendu voir dans ce Lecteur Modèle l'image que

l'auteur se fait de lui-même puisqu'il est sans nul doute son premier lecteur, son premier critique. L'auteur met à la disposition du lecteur une somme de savoirs potentiels qui s'actualiseront selon la compétence « encyclopédique » ou non du lecteur. Coopérant ainsi à faire exister le texte, le lecteur se construit un monde imaginaire qu'il veut bien croire identique au monde raconté. Dans ce monde imaginaire, il devient à son tour personnage imaginant d'autres mondes au sein desquels s'activent d'autres personnages. Cette édification des « mondes possibles », dit Eco, se fait dans le cours d'une lecture se voulant conjecturale, c'est-à-dire une construction toujours recommencée et corrigée d'hypothèses – *topics* – prédictives et surtout inférentielles. Ce Lecteur Modèle de Eco ressemble en plusieurs points à l'*architecteur* tel que défini par Riffaterre ; à la différence près que le concept d'*architecteur* ne réfère pas à l'idéal du lecteur tel que désiré par un auteur mais plutôt à une personnification de la totalité de tous les lecteurs possibles et par conséquent, de toutes les lectures possibles.

Lecteur implicite, lecteur modèle, *architecteur*, tous ces lecteurs d'un autre monde, tous ces lecteurs qui n'en sont pas constituent les produits dérivés des premières assertions<sup>158</sup> de la critique barthésienne. À vrai dire, la pensée de Roland Barthes se situe en marge de tous les grands mouvements de la critique littéraire contemporaine, même si l'on se plaît à l'identifier à toutes les écoles – en particulier à l'école dite de la « nouvelle critique ». Dès 1963, dans un article publié dans le *Times Literary Supplement*, Barthes, bien informé du nouvel esprit critique montant – non sans quelques rapports avec l'avènement d'une nouvelle écriture fictionnelle dite du « nouveau roman » –, confirme sa position en retrait des ambitions systématisantes qui auront pour conséquence, à plusieurs points de vue, de vider l'écriture de l'entièreté de son pouvoir

---

<sup>158</sup> *Le degré zéro de l'écriture* ainsi que les premiers *Essais critiques*.



« mystique ». Barthes écrit :

La critique, c'est autre chose que de parler juste au nom de principes "vrais". Il s'ensuit que le péché majeur, en critique, n'est pas l'idéologie, mais le silence dont on la couvre ; ce silence coupable a un nom : c'est la bonne conscience, ou si l'on préfère, la mauvaise foi. Comment croire en effet que l'œuvre est un *objet* extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge et vis-à-vis duquel la critique aurait une sorte de droit d'extériorité ? [...] : toute critique est critique de l'œuvre et critique de soi-même ; [...]. En d'autres termes encore, la critique n'est nullement une table de résultats ou un corps de jugements, elle est essentiellement une activité, c'est-à-dire une suite d'actes intellectuels profondément engagés dans l'existence historique et subjective (c'est la même chose) de celui qui les accomplit, c'est-à-dire les assume.<sup>159</sup>

Barthes ébranle les prétentions scientistes d'une critique nouvelle que tente de faire triompher un récent modernisme universitaire. Barthes a voulu son approche de la littérature plus éclectique afin de prouver par là même que le texte n'a pas un sens, mais une multitude de sens et que ceux-ci sont conditions de la position du critique, de son histoire, de sa psychologie, de sa subjectivité. Autrement dit, ce n'est pas le texte, moins encore une écriture, qui sont de nature polysémique ; c'est le *critique*<sup>160</sup>. La nature du lecteur critique est polysémique. Voilà pourquoi toute lecture en dit toujours plus sur le lecteur que sur le texte. En analysant un texte, le critique se critique. En lisant un livre, le lecteur se lit lui-même. À partir de ce principe, Barthes redéfinit le caractère d'une écriture. L'écriture n'est plus le fond seul, mais la forme surtout, celle que prend le discours. Le corps d'un lecteur rencontre le corps d'un écrivain. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes montre clairement que l'écrivain choisit la forme de son écriture et que ce choix n'est pas innocent puisque des effets sont escomptés. La forme impose le sens du texte, sa direction autant que son contenu. *S/Z* officialise définitivement la fin souhaitable de la critique lansonnienne, substituant à celle-ci une lecture analytique, non plus

---

<sup>159</sup> E.C., p. 254.

<sup>160</sup> Peut-être est-il permis de voir là le moment où la pensée derridéenne se décrocha du mouvement de libération du sens pour militer en faveur de la libération du signe – anarchie communicationnelle puisque tout est signe.

axée sur la description des structures d'une œuvre, mais sur le jeu structural du texte. Jeu structural que Barthes appelle distinctement *structuration* ; c'est-à-dire la réception par le texte d'une nouvelle « texture » chaque fois qu'un lecteur lui fait l'honneur d'une lecture autre.

La lecture devient donc, chez Barthes, l'acte de passer au carbone 14 le linceul qui recouvre l'œuvre, de gratter sa « texture » afin d'en tirer les fils – *lexies* – qui, invisiblement tricotés serrés les uns aux autres, « forment » (*morphè*) la matière (*hylè*) du texte, la font exister comme ils la font aussi réagir aux exhortations des divers codes que le lecteur applique sur elle. Dans *L'Aventure sémiologique*, Barthes nous livre sa conception de la lecture et surtout, la « méthode » :

Nos lexies seront, si je puis dire, des tamis aussi fins que possible, grâce auxquels nous “écrémerons” les sens, les connotations.

Notre analyse sera progressive : nous parcourrons pas à pas la longueur du texte, du moins postulativement [...]. Cela veut dire que nous ne viserons pas à dégager les grandes masses (rhétoriques) du texte ; nous ne construirons pas un plan du texte et nous ne chercherons pas sa thématique ; en un mot, nous ne ferons pas une *explication* du texte, sauf à donner au mot “explication” son sens étymologique, dans la mesure où nous *déplierons* le texte, le feuilleté du texte. Nous laisserons à notre analyse la démarche même de la *lecture* ; simplement, cette lecture sera, en quelque sorte, filmée au *ralenti*. Cette manière de procéder est théoriquement importante : elle signifie que nous ne visons pas à reconstituer la structure du texte, mais à suivre sa structuration, et que nous considérons la structuration de la lecture plus importante que celle de la composition (notion rhétorique et classique).<sup>161</sup>

L'idée d'une polysémie est ici clairement associée moins au texte qu'à la lecture. Que si le texte semble parler plusieurs dialectes, faire entendre plus d'une voix, le mérite en revient au lecteur qui découpe le corpus en autant de fragments qu'il est possible de distinguer pour mieux en

---

<sup>161</sup> A.S., pp. 331-332.

libérer tous les possibles sémiotiques et symboliques. Reconsidérons la métaphore de Barthes : tout comme visionner un film « au ralenti » nous révèle des beautés et des subtilités que la vitesse normale neutralise, fragmenter un texte nous dévoile mille sens d'une écriture que la lecture passive – en dilettante – écrase jusqu'au nivellement le plus bas. Le texte énonce, le lecteur décode une énonciation ; voilà toute la différence. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes nous enjoint :

Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; *car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui "arrive", ce qui "s'en va", la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie [...].<sup>162</sup>

Pour Barthes, l'énonciation est une production du lecteur et à ce titre, elle ne possède aucune détermination exclusive puisqu'elle les possède toutes en puissance : elle ne porte en elle aucune signification particulière parce qu'elle les porte toutes. Ce tout-rien infinitise l'acte de lire. Barthes nous rappelle que :

le propre du récit, dès lors qu'il parvient à la qualité d'un texte, est de nous contraindre à l'*indécidabilité* des codes. Au nom de quoi déciderions-nous ? Au nom de l'auteur ? Mais le récit ne nous donne qu'un énonciateur, un performateur qui est pris dans sa production. Au nom de telle ou telle critique ? Toutes sont récusables, emportées par l'histoire [...]. L'indécidabilité n'est pas une faiblesse, mais une condition structurale de la narration : il n'y a pas de détermination univoque de l'énonciation : dans un énoncé, plusieurs codes, plusieurs voix *sont là*, sans précellence. L'écriture est précisément cette perte d'origine, cette perte des "mobiles" au profit d'un volume d'indéterminations ou de surdéterminations : ce volume est précisément la *signifiance*<sup>163</sup>. L'écriture arrive très exactement au moment où la parole

---

<sup>162</sup> *P.T.*, pp. 23-24.

<sup>163</sup> Barthes écrit à ce sujet : « Le texte, lui, est atopique, sinon dans sa consommation, du moins dans sa production. Ce n'est pas un parler, une fiction, le système est en lui débordé, défait ( ce débordement, cette défection, c'est la signifiance). » (*Ibid.*, p. 49).

cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer *qui parle* et où l'on constate seulement que *ça commence à parler*.<sup>164</sup>

Au point 1.2 du chapitre II, nous faisons état d'un certain moment de la lecture où « ça parle en nous », où le Ça interpellé du lecteur se met à parler. Le lecteur se lisant à travers ses lectures, voilà aussi ce que Barthes entendait par « le plaisir du texte ». Lorsqu'il écrit que « le *plaisir* du texte est notre loi »<sup>165</sup>, Barthes ne songeait-il pas à une certaine pulsion instinctive humaine trop humaine et dont le droit d'accès nous est aussi essentiel que la moindre de toutes les lois naturelles ? Les deux prochains extraits tirés de son ouvrage sur *Le plaisir du texte* nous paraissent le confirmer :

Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi [...].<sup>166</sup> ...

Chaque fois que j'essaye d'« analyser » un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma “subjectivité” que je retrouve, c'est mon “individu”, la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* ; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt [...] : sujet anachronique, en dérive.<sup>167</sup>

Bien que Barthes, dans *Critique et vérité*, tienne mordicus à ce que ne soient pas confondues lecture et critique, toute son œuvre tend à affirmer qu'il n'est de pleine rencontre d'un objet-texte que lorsque ces deux modes d'appréhension sont unies dans une parfaite complicité. Alors là seulement la lecture devient lecture du lecteur, écriture de soi à soi – réécriture. Aussi

---

<sup>164</sup> A.S., p. 359.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>166</sup> P.T., p. 30

<sup>167</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

l'extrait de texte précédent témoigne-t-il de ce corps à corps lecteur-texte qui, actualisant un objet-texte, actualise également son sujet-lecteur. Évidemment, cette vision bien physico-psychique de la relation lecteur-texte est un héritage des nombreux travaux de Freud sur les rapports psycho-affectifs du sujet à l'objet esthétique et à la création. Aucun théoricien de la littérature n'a eu la mauvaise idée d'en négliger totalement les enseignements tellement ses incidences sont substantielles. Successivement, Michel Foucault, Jacques Lacan et Roland Barthes, tous entraînés dans le mouvement des découvertes de la psychanalyse freudienne, se sont disputé une vérité sur la part du sujet dans l'acte de créer du sens. Même peu en accord les uns avec les autres sur la question littéraire, tous ont reconnu forcément l'inéluctable « corporéité » du rapport au texte.

Afin de se positionner en retrait des linguistes, des structuralistes et de Saussure, Barthes retourna à la question de l'écriture, au *scriptible*, seul apte à connoter une pluralité de signifiés, à instruire chaque élément du texte jusqu'à la polyvalence. Julia Kristeva, captant la balle au bond mais moins volontaire à rompre avec les structuralistes – surtout avec Saussure dont les travaux sur les « anagrammes » présentent quelques perspectives intéressantes quant à l'étude du signe –, redéfinit la sémiotique pour en faire la science du texte conçu comme production d'un scriptible. D'un même souffle, Kristeva en profite pour spécialiser davantage la discipline et fonde la *sémanalyse*, sorte de réflexion interdisciplinaire sur le *signifiant* se réalisant sous la forme d'un texte. Les potentialités déstructurantes du mot ont pour conséquence de disloquer le signe et de forcer son appréhension autrement que par l'univocité analytique. Pour Kristeva, le texte est mû par autre chose que le sens puisque le mot, la phrase paraissent pluridéterminés selon des règles étrangères à celles qui disciplinent la communication commune. Kristeva écrit :

Dans cette perspective, le texte littéraire se présente comme un système de *connexions* multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique. Le terme de *réseau* remplace l'univocité (la linéarité) en l'englobant, et suggère que chaque ensemble (séquence) est aboutissement et commencement d'un rapport plurivalent. Dans ce réseau, les éléments se présenteraient comme *des sommets* d'un graphe (dans la théorie de König), ce qui nous aidera à formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme "gramme" mouvant (donc comme *paragramme*) qui *fait* plutôt qu'il *n'exprime* un sens.<sup>168</sup>

Cette traversée du *gramme mouvant*, qui assure la polyvalence du signe et rend caduque toute appréhension linéaire du texte en tant que ce dernier est fondamentalement un « *fonctionnement* translinguistique »<sup>169</sup>, oblige à un modèle lectoral différent : une approche *tabulaire*. Le rapport au texte se fait dialogique – retour ici à Mikhaïl Bakhtine –, les catégories linguistiques sont reconfigurées et la *signifiante* se meut donc dans l'« inter-textualité », c'est-à-dire dans l'enchâssement et l'entrecroisement de textes « autres » dans le texte « même ». L'écriture devient lecture, la lecture une écriture et le texte littéraire, une « écriture-lecture »<sup>170</sup>. Par conséquent, lorsque je lis un texte, j'écris toutes les lectures qui participent à ce texte ; de même, quand j'écris, je lis toutes les écritures qu'en nécessite la pratique. Kristeva écrit :

Le verbe "lire" avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. "Lire" était aussi "ramasser", "cueillir", "épier", "reconnaître les traces", "prendre" "voler". "Lire" dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. "Écrire" serait le "lire" devenu production, industrie : l'écriture-lecture, l'écriture paragrammatique serait l'aspiration vers une agressivité et une participation totale.<sup>171</sup>

<sup>168</sup> *SEM.*, p. 184.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 181.

Le lecteur sémanalyste – paragrammatique – serait de toute évidence ce lecteur qui, comme nous l'avons montré au point 1.1 du chapitre II, prenant en considération sa génotypie (génotexte) et son organisation phénotypique (phénotexte), *traverse* – sur un plan translinguistique – l'« inter-textualité » du corps d'un texte comme on traverse l'infini – tabulairement, synchroniquement –, c'est-à-dire en restant au même endroit. Simplifions. La sémanalyse nous apprend très vite que bien que les « mots-termes » changent au gré de la structuration génotextuelle, les signifiés s'équivalent puisque « le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique [...] d'un autre (des autres) texte (s) »<sup>172</sup>. Conséquemment, « l'interlocuteur [dans une relation dialogique] étant un texte, le sujet [lecteur] est aussi un texte »<sup>173</sup>. Ainsi, parce qu'il est pertinent de parler de dialogisme et d'intertextualité dans le corps-texte, il devient cohérent de présumer la manifestation d'un dialogisme et d'une « inter-lectoralité » dans l'acte de lire. Si « par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou *synchronique* l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte »<sup>174</sup>, alors il va de soi que par sa manière de lire en écrivant le corpus littéraire antérieur ou *synchronique*, le lecteur vit dans l'histoire, et la société se lit dans la lecture. Somme toute, non seulement le « gramme » se meut dans l'intertextualité de l'objet-texte, mais aussi dans celle du sujet-lecteur. Cette mouvance fait se disloquer, se démanteler, se déconstituer le signifiant ; le signifié demeurant intact, ni affaibli ni dilué, il se disperse pour mieux boucler la signifiante du texte. Jacques Derrida et les critiques américains de l'école de Yale – Paul de Man en tête –, se sont consacrés à l'approfondissement de cette idée<sup>175</sup>. Chez Derrida, la déconstitution est devenue *déconstruction* et la dispersion, *dissémination*.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>175</sup> Déjà en gestation chez Saussure, faut-il le rappeler.

Dans l'ouvrage intitulé *De la grammatologie*, sa critique du « phonocentrisme » des savants linguistes en général et du « logocentrisme » saussurien en particulier, conduit Derrida à conclure à un oubli malheureux de l'écriture au profit de la parole et de la voix. Il remet en question ce principe qui enseigne que l'œuvre exprime la *voix*, la *parole* de l'auteur. Selon lui, il importe de mettre fin à cette méprise qui fait de la parole l'expression directe de la signifiante de la pensée. L'idée ne siège ni dans la voix, ni dans la parole. Et dans ce travail de l'expression, l'écriture ne se trouve pas à la remorque d'une parole qui se manifeste au gré de ses ambitions et de ses volontés. Pour Saussure et les saussuriens, le signe est investi, de par sa double constitution, du sens de l'auteur. Le signifiant connote un signifié unique, identitaire, lequel équivaut à une communication immédiate d'un sujet par le langage parlé. Bref, la communication ne fait que rendre présente à soi – à l'autre – un sens déjà inhérent à la parole, donc déjà constitutif du sujet parlant. Or Derrida entend bien défendre l'autonomie de l'écriture par rapport à la parole. Au sein de la famille « langage », Derrida revendique la souveraineté de l'écriture. L'écriture ne doit plus être conçue comme une simple transcription de la parole. « L'écriture n'est pas signe de signe, écrit Derrida, sauf à le dire, ce qui serait vrai de tout signe »<sup>176</sup>. Écriture et parole relèvent donc de mécanismes différents, obéissant à des codes qu'il ne faut pas surtout pas confondre. Leurs structures divergent. Cependant, une caractéristique les distingue fondamentalement : alors que la parole est centripète – elle tend à unifier, uniformiser, à noyauter le discours, à normaliser les sens possibles dans un sens restreint, à faire dépendre les signes les uns des autres –, l'écriture est centrifuge. L'écriture défait les liens artificiels – les signifiés sont repoussés en « marge » – qui soudent les signes les uns aux autres, *disséminant*<sup>177</sup> ainsi les sens à l'infini par une infinitisation des signifiants devenus seuls producteurs de

---

<sup>176</sup> D.L.G., p.63.

<sup>177</sup> Et non pas « dissipant ».



signifiante. Les signes ne renvoient plus qu'à eux-mêmes, sans aucune référence autre, et la signifiante produite n'est plus réductible à aucune signification particulière puisque la totalité éclatée devient *différance*.

Déconstruire, consiste donc à faire éclater la *différance*, la non-cohérence entre les surfaces structurées du sens-dit et celles du sens-lu. La lecture déconstructiviste cherche les apories et les contradictions du texte afin de les faire jouer contre lui. Puisque le signifié est repoussé en « marge », les genres du discours n'ont plus d'importance. C'est le lecteur qui, par sa lecture déconstructiviste, produit lui-même une création. Dans ce contexte, il n'y a plus de rapport *dedans-dehors*<sup>178</sup> d'un noyau de sens. De même, parole ou écriture ne serait ni ou dedans ni ou dehors. Comme le dit Derrida, le dedans est le dehors, le dehors est le dedans et :

Les mouvements de déconstruction ne sollicitent pas les structures de dehors. Ils ne sont possibles et efficaces, ils n'ajustent leurs coups qu'en habitant ces structures [...] l'entreprise de déconstruction est toujours d'une certaine manière emportée par son propre travail.<sup>179</sup>

La déconstruction ouvre le langage, elle creuse un écart entre ce que Derrida appelle, sur la base d'une herméneutique heideggerienne, l'être et l'être écrit, entre le signifié – « sens ou chose, noème ou réalité »<sup>180</sup> – et la trace – et non « sa » trace. Cette ouverture est permise par le *jeu* infini entre les signifiants – rappelons-nous la métaphore, employée plus haut, de l'échiquier et de l'« espace libre » entre les pièces –, jeu rendu possible par la mise à l'écart des signifiés. « L'absence de signifié transcendantal, écrit Derrida, étend à l'infini le champ et le jeu de la

---

<sup>178</sup> Sur cette question du *dedans-dehors*, lire Jacques Derrida, *D.L.G.*, pp. 46 à 95.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 31.

signification »<sup>181</sup>. Il ajoute au sujet du jeu – et le propos revêt pour nous une importance particulière :

Tension du jeu avec l'histoire, tension aussi du jeu avec la présence. Le jeu est la disruption de la présence. La présence d'un élément est toujours une référence signifiante et substitutive inscrite dans un système de différences et le mouvement d'une chaîne. Le jeu est toujours jeu d'absence et de présence, mais si l'on veut le penser radicalement, il faut le penser avant l'alternative de la présence et de l'absence ; il faut penser l'être comme présence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l'inverse.<sup>182</sup>

Il ressort de cet extrait une conception post-moderne du jeu, toute différente du point de vue, par exemple, d'un Benveniste. Ici encore, Derrida paraît s'opposer aux linguistes. Benveniste, dans un article sur « Le jeu comme structure », conçoit le jeu comme une activité purement formelle, en tout point séparée du réel, qui s'exécute de façon « réglée » au « dehors », « qui a sa fin en elle-même et [qui] ne vise pas à une modification utile du réel »<sup>183</sup>. Au sujet des joueurs, des participants au jeu, des acteurs du jeu, Benveniste écrit :

Arbitraire sera donc aussi, et nécessairement, la condition propre des participants, qui dépouillent leur personnalité ordinaire pour assumer celle-là seulement que l'exigence du jeu leur assigne ; leur seule fonction sera de permettre au jeu de se réaliser. Et il doit se réaliser comme action, étant la transcription d'un schème donné d'avance et qui existe pour soi jusqu'à sa conclusion. C'est donc le jeu qui détermine les joueurs, non l'inverse.<sup>184</sup>

Voilà une activité qui a tous les symptômes de la passivité. Ce jeu-là n'est certes pas celui auquel songe Derrida. Le jeu de Benveniste s'apparente à une « structure » de représentation, fermée, mystique presque, au sein de laquelle l'espace nécessaire à l'interaction est réduite à sa

---

<sup>181</sup> *E.D.*, p. 411.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>183</sup> Émile Benveniste, « Le jeu comme structure », in *Deucalion*, Cahiers de philosophie, no. 2, 1947, p. 161.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 162.

plus simple expression. Alors que Derrida situe le jeu dans un « aire transitionnelle » où le « gramme » – selon la terminologie kristévienne – se meut sous tension entre la présence et l’absence du ( et non « de ») sens<sup>185</sup>, Benvéniste, lui, ne reconnaît aucune finalité ontologique au jeu, moins encore une vertu extra-signifiante à sa pratique. Benvéniste concède volontiers que, hors du réel, le jeu reste tout de même une réalité et qu’en cela, tout jeu n’est pas que ludique<sup>186</sup> ; cependant, il ne saurait être question d’envisager que puissent se perpétuer hors du jeu les actes qui y sont accomplis. Hors du jeu, point d’incidence, point de sens. Bref, selon Benvéniste, les acteurs du jeu ne font que se mettre au service du jeu lui-même et ne parviendront toujours qu’à réaliser les situations prévisibles du jeu, rien de plus. À travers chacun des joueurs « jouant » singulièrement, c’est le jeu seul qui s’accomplit. « Le jeu [...], écrit Benvéniste, se joue dans un groupement fermé [...], dont il est la raison d’être et qui est entièrement voué à son accomplissement »<sup>187</sup>. Pour Kristeva et Derrida, le jeu se limite à l’espace<sup>188</sup> qui sépare la génotextualité (qui relève de la sémiotique) de la phénotextualité (qui a trait au symbolique) ou à l’hésitation « in-différente » qui éloigne toujours davantage *l’archè* du *telos*<sup>189</sup>. Dans cet espace, toute pièce déplacée laisse une *trace* et sur l’échiquier et sur le joueur. Rien ne distingue essentiellement le mouvement de la pièce du mouvement du joueur lui-même. Le joueur est ce qu’il joue. Le joueur est un sujet qui joue sa présence à soi<sup>190</sup>. Dès lors, le jeu n’est plus limité puisqu’il n’a plus de *centre*<sup>191</sup>. Il devient un ouragan, c’est-à-dire une force centrifuge en perpétuel déplacement. Il n’a pas de centre, il est le centre d’où tout jaillit. Un

<sup>185</sup> De là une mouvance de la signifiante.

<sup>186</sup> Benvéniste admet la distinction entre ludus et jocus.

<sup>187</sup> Émile Benvéniste, « Le jeu comme structure », in *Deucalion*, Cahiers de philosophie, 1947, no. 2, p. 163.

<sup>188</sup> L’espace où, en quelque sorte, s’active la « négativité » (l’*Aufhebung* hégélien) kristévienne et la « différance » derridéenne.

<sup>189</sup> *E.D.*, p. 410.

<sup>190</sup> Pour Benvéniste, cette vertu n’appartient qu’au sacré.

<sup>191</sup> Le Nouveau Roman a fait du *décentrement*, son principal trait caractéristique. À ce sujet, lire l’article de Dina Sherzer, « Le jeu et le décentrement dans le nouveau roman », in *Études romanesques*, Paris, vol. 2 « Modernité, fiction, déconstruction », Lettres Modernes, 1994, pp. 105 à 122.

centre déstructuré, une structure décentrée ? Benvéniste pensait le jeu comme structure, il faudrait peut-être maintenant considérer la structure comme jeu. Derrida a très bien cerné la question :

Peut-être s'est-il produit dans l'histoire du concept de structure quelque chose qu'on pourrait appeler un "événement" [...]. Quel serait donc cet événement ? Il aurait la forme extérieure d'une *rupture* et d'un *redoublement* [...]. Néanmoins, jusqu'à l'événement que je voudrais repérer, la structure, où plutôt la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'œuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite : par un geste qui consisterait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe. Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure [...] mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure [...]. Et aujourd'hui encore une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même.<sup>192</sup>

Cette absence de centre – de « référentialité » – est inconcevable au linguiste Benvéniste. Pour Kristeva et Derrida, c'est là l'unique garantie d'une œuvre lectorale – scripturale aurait dit Barthes. De même Benvéniste ne pouvait envisager sérieusement qu'une écriture et une lecture puissent être efficaces en situation de non conditionnement à un centre structuralisant ; de même Kristeva et Derrida – dans la continuité des idées de Barthes – appellent la liberté d'une écriture et d'une lecture non limitées à la construction d'hypothèses de sens toutes assujetties à un noyau sémantique. Les auteurs de *Le plaisir du texte*, *S/Z*, *L'écriture et la différence*, *La dissémination* et *La révolution du langage poétique* se sont particulièrement appliqués à dénoyauter le rapport au texte ; à prouver que, dans l'axe sujet-lecteur/objet-texte, le jeu consiste moins à interpréter du sens qu'à *modaliser* la mouvance de la signifiante au niveau de l'intentionnalité psycho-affective, c'est-à-dire sur le plan du processus inconscient – mais adaptatif – de la personnalité *lectorale*. Afin de mieux faire comprendre cette dialectique du

---

<sup>192</sup> E.D., p. 409.

rapport décentré à l'objet, Kristeva et Picard recourent à la description freudienne du mécanisme du *Fort/Da*. Qu'est-ce que ce *Fort/Da* :

L'enfant jette au loin, *Fort*, hors de sa vue, une bobine : puis, comme elle est attachée à une ficelle, il la ramène à lui : *Da* ! Plus tard, il procède d'une façon comparable en face d'un miroir, se faisant lui-même apparaître et disparaître.<sup>193</sup>

La « psychanalyste » Kristeva intègre les enjeux multiples d'un tel comportement, apparemment ludique, à sa problématisation du sujet à la signifiante :

Dans l'histoire du sujet, telle que peut la reconstituer la théorie de l'inconscient, nous retrouvons à deux reprises ce moment théorique dans le procès de la signifiante dont s'organise la signification : au stade du miroir et à la "découverte" de la castration.

C'est le premier qui produit cette "intuition spatiale" qu'on retrouve au cœur du fonctionnement de la signification : dans le signe et dans la proposition. Mais dès lors, pour saisir une image placée en face et unifiée dans le miroir, le "petit de l'homme" en reste séparé, agité qu'il est dans son corps par cette motilité sémiotique [...] et qui, elle, le morcelle plutôt qu'elle ne le figure [...]. La captation de l'image et l'investissement pulsionnel de cette image, constituant le narcissisme primaire, ouvrent la voie à la constitution de tout objet désormais détaché de la *chora* sémiotique [...]. La position du moi imagé induit la position de l'objet lui aussi séparé et signifiable. Voici, mises en place, les deux séparations qui préparent le signe [...]. L'apprentissage du langage peut alors être pensé comme un affrontement aigu et dramatique entre cette position-séparation-identification et la motilité de la *chora* sémiotique. Le détachement du corps de la mère, le jeu *fort-da*, l'analité et l'oralité agissent comme une négativité permanente qui détruit l'image et l'objet isolé, tout en favorisant l'articulation du réseau sémiotique qui, par la suite, sera nécessaire dans le système du langage où il est plus ou moins intégré en tant que *signifiant*.

La castration parachève ce processus de séparation qui pose le sujet comme signifiable, c'est-à-dire séparé, depuis toujours affronté à un autre : image dans le miroir (signifié) et procès sémiotique (signifiant).<sup>194</sup>

N'oublions pas que dans la terminologie lacanienne<sup>195</sup> à laquelle se réfère, presque en

---

<sup>193</sup> *L.J.*, pp. 23-24.

<sup>194</sup> *R.L.P.*, pp. 43 à 45.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 45, note 66.

permanence, Kristeva, la « castration » se définit, entre autres, comme « position », « localisation » et « présence ». Puisant donc aux lexiques de la psychanalyse et de la linguistique, Kristeva, tout en discourant sur les incidences psycho-affectives du rapport au langage, nous illustre par ricochet ce qu'il en est de la confrontation du sujet-lecteur avec un objet-texte. Entre le livre et le lecteur, un espace où la signifiance se meut sur le plan de l'inconscient – inconscient du lecteur, inconscient du texte – ainsi que deux moments d'une seule rencontre : introduction au lieu de l'Autre et initiation à sa *différance*. Poursuivant une même réflexion sur la signifiance à partir du cas du *Fort-Da*, Picard écrit qu' :

ainsi [l'enfant] *répète-t-il* une perte douloureuse [...] afin de la *maîtriser*, à la fois, et indissociablement, par *l'activité*, la *symbolisation* et le *langage*. Cette mise en œuvre de mécanismes en même temps *défensifs* et *constructifs* révoque les rêves d'omnipotence archaïques ; elle manifeste l'accession [au] registre du Symbolique.<sup>196</sup>

L'homme-lecteur tient ainsi entre ses mains un livre, un objet qu'il peut ouvrir et refermer, adopter ou rejeter à son gré. D'entrée de jeu, il se « positionne » face à un écrit qui est aussi une parole adressée. Dès lors, s'instaure dans cet espace un procès de signifiance entre un sujet et un langage. Nous affirmions, plus haut, que dans cette « position-séparation-identification » face à l'objet, l'acte de lire consistait moins à pré-fabriquer des hypothèses de sens qu'à modaliser celles-ci en regard de l'état psycho-affectif du sujet-lecteur. Cette modalisation a le mérite de prêter à la lecture des qualités auto-analytiques qui sont autant des fonctions que des vertus. Une telle conception de la relation au texte a été exploitée par un très grand nombre de théoriciens de la littérature : Charles Mauron, Jean Bellemin-Noël et Julia Kristeva, pour ne nommer qu'eux. Mais aucun mieux que Michel Picard n'a su voir avec une telle clarté et une

---

<sup>196</sup> L.J., p. 24.

telle distinction jusqu'à quel point dans l'acte de lire le lecteur investit moins le texte que lui-même. Bref, que la lecture littéraire consiste moins à lire une œuvre littéraire qu'à lire littérairement sa lecture. Le processus de sa lecture, c'est son propre procès.

Revenons un court moment sur le travail de la modalisation des présuppositions lectorales pour dire ceci : dans l'acte de lire peuvent s'offrir au choix du lecteur deux axes de modalisation. Un premier axe est représenté par l'expression de la *mimesis* dont Kristeva écrit qu'elle « serait précisément la construction d'un objet non pas vrai mais *vraisemblable* dans la mesure où il est posé comme tel (donc séparé, noté quoique non dénoté) mais en dépendance interne d'un sujet de l'énonciation [...] »<sup>197</sup>. Autrement dit, l'axe mimétique confère au texte une fonction référentielle, externe au sujet, mais identifiée aux structures de la réalité extérieure. Une telle lecture sollicite du lecteur un engagement émotionnel de même qu'une participation identificatrice à la limite de l'aliénation, de la dépossession de soi. Ni le symbolique ni le sémiotique ne sont pris en compte, la lecture combine ainsi en une seule et même matrice référentielle le signifiant et l'objet auquel sa structure matérielle renvoie. Nous nous retrouvons ici au stade du *playing* – animé par le principe de plaisir –, stade où, des trois instances de la personnalité lectorale, seuls le *lu* et le *liseur* sont particulièrement mis en jeu. Alors que le *liseur* est cette instance, comparable au Surmoi freudien, qui maintient inconsciemment le lecteur en contact avec le « hors cadre » du livre – c'est-à-dire la structure du monde réel extérieur –, le *lu*, pareil au Ça, ouvre le jeu lectoral sur l'infini fantasmatique – le « en-cadre »<sup>198</sup> –, réagissant ainsi aux moindres structures textuelles configurées en ce sens. Ce qui d'ailleurs

---

<sup>197</sup> R.L.P., p. 57.

<sup>198</sup> Plus haut, nous affirmions qu'il n'existe qu'un moyen de traverser l'infini, c'est de rester au même endroit. Voilà pourquoi « en-cadré » dans un livre, un lecteur peut parvenir à traverser l'infini. Le fantasmatique est un voyage en synchronie.

rend possible tout psycho-transfert (négatif ou positif).

Or il est un deuxième axe de modalisation. Celui-ci œuvre au niveau de la *semiosis* du texte. Il s'agit là d'une prise en considération de la référenciation interne – Kristeva se concentre sur la référenciation de type intertextuelle – du texte, c'est-à-dire de sa signifiante « poétique ». Une pareille lecture relève du *game* – attentif au principe de réalité –, du sens stratégique, de la compétence « encyclopédique » – telle que l'entend Eco. Elle occupe une fonction de mise à distance critique et objectale. Cette lecture est celle du *lectant*, de l'instance réflexive de la personnalité lectorale. À l'illusion référentielle du premier axe de modalisation, le deuxième axe, porté par un refus de la réception *pragmatique* du « dit » – une « négativité », comme le dit Kristeva –, substitue une référenciation de second degré, c'est-à-dire une référenciation épurée de toute adhésion naïve, réconciliée avec le caractère fictionnel du texte et avec les intertextes ou architextes concernés. Ce type de lecture *dépragmatise* le rapport au texte et, le « pseudo-référencialisant »<sup>199</sup>, est susceptible d'engager le lecteur dans un *dédoublement* aux vertus introspective et auto-analytique.

Entre l'adhésion naïve et la dépragmatisation autoréférentielle – et transtextuelle –, peut-être se trouve-t-il un troisième axe de modalisation jusqu'à ce jour ignoré. Picard en était convaincu, il l'a mis au jour. Ce nouvel axe de modalisation est celui de la *lecture comme jeu*. Cette lecture se présente comme un *va-et-vient* de l'instance lectorale intégrale – à la fois *lu*, *liseur* et *lectant* – dans une aire transitionnelle où se meut la signifiante. Dans ce va-et-vient, le discours sur le texte est remplacé par le discours sur la lecture du texte. L'instance lectorale ne se situe plus en

---

<sup>199</sup> Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », in *Poétique*, no. 39, 1979, p. 307.



rapport avec un objet-texte, mais avec *sa* lecture de cet objet-texte devenue par conséquent *alter ego*. Le texte n'est plus l'Autre, il est désormais autre soi-même. Notre lecture toute picardienne de *Sylvie* de Gérard de Nerval<sup>200</sup> a voulu illustrer les effets que tend à engendrer sur le comportement lectoral une pratique de ce troisième axe de modalisation qu'est la lecture littéraire de type ludique.

À quelques phrases près de clore une très belle aventure qui nous a permis de visiter plus de lieux magiques et rencontrer plus de guides inspirés que nous estimions qu'il puisse en exister, qui nous a gratifié du plaisir constant de la découverte à venir, sans compter tous ces étonnements infinis qui chaque fois nous ont fait éprouver des extases d'enfants quand le regard croise soudainement le merveilleux ; à une borne de frapper le point final, nous devons tout de même confesser un immense chagrin. En un mot, nous sommes déçu que notre hypothèse de départ se soit confirmée. Curieusement, nous aurions préféré avoir erré. Bref, nous souhaitons qu'il existât bel et bien un lecteur réel et qu'il fût possible d'en rendre compte adéquatement sans l'abstraire de ce même réel malgré le recours inévitable à un discours forcément théorique. Or découverte étrange : non seulement est-il possible de discourir abstraitement sur le lecteur réel mais plus dramatique encore, ce lecteur réel n'existe pas.

Barthes, Jauss, Eco, Iser, Kristeva, Derrida, osculant l'*écriture* et systématisant l'*effet littérature*, conditionnèrent la lecture. Formalisant celle-ci, ils pré-fabriquèrent tous un lecteur-type. À vrai dire, le lecteur réel, s'il existe, se trouve irrémédiablement repoussé en « marge », dans le « hors-cadre », là où il n'y a rien d'écrit car ce que l'on écrit ne lui est pas adressé. Ronsart, Lafontaine, Bossuet, Montesquieu, Chateaubriand, Stendhal, Lamartine, Balzac, Hugo,

---

<sup>200</sup> Voir le chapitre III de ce présent mémoire.

Nerval, Baudelaire, Flaubert, Zola, Verlaine, Rimbaud, Claudel, Gide, Proust, Apollinaire, Eluard, Sartre, Camus, voilà des auteurs qui ne furent jamais des écrivains réels. L'écriture à laquelle nous nous confrontons dans leurs oeuvres est une écriture idéale, modèle, virtuelle. Ce ne sont que des écrivains « implicites ». Entendons-nous. Lorsque je m'engage dans la lecture d'un ouvrage, je ne suis pas un lecteur réel. J'assume la position du lecteur idéal que des structures textuelles forcément sélectrices et stéréotypées appellent<sup>201</sup>. Mieux ! Que ma lecture trébuche et ne parvienne pas à son terme ne me fait pas pour autant redevenir un lecteur réel puisque je ne l'ai jamais été et que cette condition n'existe pas. Un lecteur réel est la réalité d'un lecteur qui ne lit pas. La condition de lecteur réel n'existe pas car la réalité ne se lit pas ; seule une idéalisation du réel, une représentation de la réalité peut être lectoralement appréhendée – c'est-à-dire un réel fractionné en mots et recomposé en texte. Même Picard, hostile pourtant au réductionnisme théorique et aux manipulations de l'abstraction, n'a pu éviter l'écueil de « portraiturer » en robot mécanique un personnage qu'il voulait à tout prix réel et singulier. Ce qui ne fait que confirmer davantage qu'un Lecteur Réel représente une instance lectorale toute aussi idéale, implicite, abstraite et virtuelle qu'un Lecteur Modèle. Triste fin ? Cul-de-sac ? Certainement pas. Peut-être le Lecteur Réel nous est-il apparu définitivement et en tout point un merveilleux produit de l'imaginaire, une belle création parmi tant d'autres, un pur concept – sans doute le plus ancien sur la question du lecteur – au même titre qu'un architecteur, par exemple. Cependant, la *lecture*, elle – c'est-à-dire l'activité même de lire, et qu'importent ces théories toutes plus intraitables les unes que les autres à tenter de la virtualiser de

---

<sup>201</sup> Paul Ricoeur écrit : « À quelle discipline ressortit une théorie de la lecture ? À la poétique ? Oui, dans la mesure où la *composition* de l'œuvre règle la lecture ; non, dans la mesure où d'autres facteurs entrent en jeu qui relèvent de la *communication* qui prend son point de départ chez l'auteur, et traverse l'œuvre, pour trouver son point d'arrivée chez le lecteur. C'est en effet de l'auteur que par la stratégie de persuasion qui a le lecteur pour cible. C'est à cette stratégie de persuasion que le lecteur répond en accompagnant la configuration et en s'appropriant la proposition de monde du texte. » (*Temps et récit*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1985, vol. III : *Le temps raconté*, p.231).

gré ou de force –, reste et restera toujours une action bien réelle, humainement existentielle. Picard abonde en ce sens. L'acte de lire est un geste d'opposition sémiotique et symbolique à un objet tout aussi sémiotique et symbolique. Or dans cette confrontation, la *lecture* invalide l'idée même d'un Lecteur Réel - implicite, idéal, virtuel, abstrait ou Modèle –, toujours vulnérable aux stratégies d'écriture disposées à le « modeler », par l'entière soumission de ce *Faire* à la dure « quotidienneté », à l'indépassable « ici et maintenant », à ce « monde-là » que le philosophe Martin Heidegger nomme avec justesse *l'ontique*. Jean Bessière écrit que « la lecture littéraire est ce qui naît par soi-même contre les signes génétiques du témoin [scripturaire] et dit toutes les genèses »<sup>202</sup>. Nous considérons les propos de Bessière sur la lecture parmi les plus judicieux et éclairants que nous ayons rencontrés dans le cours de notre enquête. Son *Dire le littéraire* nous a accompagné discrètement, en silence ; maintes fois nous prêtâmes l'oreille à ses quelques murmures inspirants qu'il daignât bien nous souffler, toujours aux moments propices et cela, du tout début de notre recherche jusqu'à la fin de sa rédaction. Pour toutes ces raisons et combien d'autres que nous taisons ici, qu'il l'ait désiré ou non, nous choisissons de laisser à Jean Bessière le mot de la fin :

Lire, ce n'est que retrouver, d'œuvre en œuvre, l'état exact des mots qui font phrase, et la cohérence de la déformation. La pertinence de la lecture n'est ni dans l'identification d'une concrétisation du fictif qui assurerait la prise du texte disponible, ni dans la seule notation d'un jeu explicite et continu, parce qu'il est tenu pour explicitement écrit dans l'œuvre, de la question et de la réponse [...]. Toute lecture relève d'une épistémologie constructiviste [...] et de l'hypothèse d'un champ *consensuel*. C'est revenir à la notation du *faire* dont témoigne l'œuvre, et marquer que, dans la distance temporelle et historique du texte, le consensuel ne se distingue pas de la démarche questionnante – il est supposé par le jeu de l'induction [...]. La soumission n'est pas tant soumission au littéral [...] que cela par quoi le lecteur reconnaît qu'il existe en tant que lecteur parce qu'il y a cette œuvre, occasion de l'anamnèse de toute interprétation et, par là, possibilité de lecture. C'est encore dire que les mots touchent avant la pensée, et que le littéral est ce dont on ne se débarrasse (sic) pas parce qu'il est la matière de l'œuvre et, en conséquence, la justification de la

<sup>202</sup> Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théorique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1990, p. 305.

liberté de la lecture [...]. La liberté de la lecture : le déssaisissement (sic) du sujet qui entreprend de constater : il y a quelque chose à lire.<sup>203</sup>

Comme l'écriture, la lecture est un présent. Celui d'un faire.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 295.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Ouvrages principaux :

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. « Pierres vives », 1953, 127 p.

-----, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, 278 p.

-----, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1973, 108 p.

-----, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1966, 79 p.

-----, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 363 p.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967, 439 p.

-----, *De la grammatologie*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1967, 447 p.

-----, *La dissémination*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1972, 411 p.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Coll. « Pierres vives », trad. Chantal Roux de Bézieux, 1965, 316 p.

-----, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, Coll. « Figures », trad. Myriem Bouzaher, 1985, 315 p.

-----, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, trad. Myriem Bouzaher, 1992, 406 p.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », trad. Evelyne Sznycer, 1985, 405 p.

Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », trad. Claude Maillard, 1978, 305 p.

Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1969, 381 p.

-----, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1974, 646 p.

-----, *Polylogue*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1977, 541 p.

Nerval, Gérard de, *Sylvie*, in *Oeuvres*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, tome I, pp. 589 à 626.

Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1986, 320 p.

- , « Pour la lecture littéraire », in *Littérature*, Paris, no. 26, mai 1977, pp. 42 à 50.
- , « Littérature/Lecture/Jeu », in *La lecture littéraire* (collectif), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, pp. 161 à 169.
- , « La lecture comme jeu », in *Poétique*, 1984, no. 58, pp. 253 à 263.

### **Ouvrages consultés :**

- Adler, Mortimer, *How to Read a Book. The Art of Getting a Liberal Education*, Simon and Schuster, Coll. « A Clarion Book », 1967, 399 p.
- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, trad. Cornélius Heim, 1968, 561 p.
- Austin, J. L., *How to do Thing with Words*, New York, Oxford University Press, 1970, 167 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », trad. Daria Olivier, 1978, 488 p.
- Barsky, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.
- Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », no. 1752, 1993, 126 p.
- , *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., Coll. « Écriture », 1979, 203 p.
- Bessière, Jean, *Dire le littéraire*, Bruxelles, Mardaga, Coll. « Philosophie et langage », 1990, 338 p.
- Bilen, Max, *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*, Paris, Vrin, 1971, 314 p.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1988, 376 p.
- Booth, Wayne C., *Critical Understanding : The Powers and the Limits of Pluralism*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, 400 p.

- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Libre examen », 1992, 486 p.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, 378 p.
- Carlson, J.-C. et Filloux, Jean-C., *La critique littéraire*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1960, 120 p.
- Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éd. de Minuit, tome 3 : « La phénoménologie de la connaissance », trad. Claude Fronty, 1972, 612 p.
- Charles, Michel, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1985, 334 p.
- , *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1977, 297 p.
- Couégras, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1992, 206 p.
- Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1995, 268 p.
- Delcroix, M. et Hallyn, F., *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987, 391p.
- Diéguez, Manuel de, *L'écrivain et son langage*, Paris, Gallimard, Coll. « Les Essais », 1960, 339 p.
- Di Girolano, Costanzo, *A Critical Theory of Literature*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1981, 113 p.
- Dubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966, 262 p.
- Dufays, Jean-louis, Gemenne, Louis et Ledur, Dominique, *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, vol. 1 : « Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français », 1996, 303 p.
- Eisenzweig, Uri, *L'espace imaginaire d'un récit : « Sylvie »*, Neuchâtel, Éd. À la Baconnière, Coll. « Langages », 1976, 246 p.
- Ellis, John M., *The Theory of Literary Criticism. A logical Analysis*, Los Angeles, University of California Press, 1974, 274 p.
- Fink, Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Éd. de Minuit, 1966, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, 244 p.
- Frye, Northrop, *Anatomy of his Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, 294 p.



- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 286 p.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique » 1982, 474 p.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, 123 p.
- , *Seuils*, Paris, Coll. « Poétique », 1987, 394 p.
- Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Paris, P.U.F., Coll. « Formes sémiotiques », 1997, 296 p.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1986, 372 p.
- Gontheret, François, *Moi, Monde, Mots*, Paris, Seuil, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1996, 229 p.
- Greimas, A.-J., *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.
- Gritti, Jules, *Umberto Eco*, Belgique, Éditions Universitaires, 1991, 139 p.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, 288 p.
- Jackson, John E., *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990, 245 p.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », traduction collective, 1973, 512 p.
- Jauss, Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », trad., Maurice Jacob, 1982, 457 p.
- Jean, Raymond, *La poétique du désir*, Paris, Seuil, Coll. « Pierres vives », 1974, 429 p.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, Coll. « Le champ freudien », 1966, 924 p.
- La critique littéraire* (collectif), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Coll. « Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français », no. 14, été-automne 1987, 353 p.
- L'acte de lecture* (collectif sous la direction de Denis Saint-Jacques), Québec, Éd. Nuit Blanche, 1994, 306 p.
- La lecture et ses traditions* (collectif), Québec, Nuit Blanche Éditeur, Coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1994, 246 p.

- La lecture littéraire* (collectif sous la direction de Michel Picard), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, 328 p.
- La littérarité* (collectif), Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval, 1991, 280 p.
- Landowski, Eric, *Présences de l'autre*, Paris, PUF, Coll. « Formes sémiotiques », 1997, 250 p.
- Latraverse, François, *La pragmatique : histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Coll. « Philosophie et langage », 1987, 267 p.
- Le lecteur et la lecture dans l'œuvre* (collectif), Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, Fascicule 15, « Acte du Colloque International de Clermont-Ferrand », 205 p.
- Leenhardt, Jacques, *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, 422 p.
- Litrary Criticism : Idea and Act* (collectif), Los Angeles, University of California Press, 1974, 650 p.
- Lukacs, Georges, *L'Âme et les Formes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de philosophie », trad. Guy Haarscher, 1974, 355 p.
- , *La théorie du roman*, Paris, Éd. Gonthier, Coll. « Médiations », trad. Jean Clairevoye, 1971, 200 p.
- Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Éd. Actes Sud/Léméac, trad. Christine Le Bœuf, 1998, 428 p.
- Marino, Adrian, *La critique des idées littéraires*, Bruxelles, Éd. Complexe, trad. Manole Friedman, 1977, 421 p.
- McDougall, Joyce, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1982, 249 p.
- Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires* (collectif), Paris, Duculot, 1987, 391 p.
- Nerval, Gérard de, *Sylvie*, Paris, SEDES, texte présenté et commenté par Pierre-Georges Castex, 1970, 211 p.
- , *Sylvie*, Paris, Larousse, Coll. « Classiques Larousse », 1993, édition présentée, annotée et commentée par Daniel Couty, 167 p.
- Onimus, Jean, *La communication littéraire. Culture et savoir*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, 206 p.

- Paquin, Michel et Reny, Roger, *La lecture du roman. Une initiation*, Beloeil, Éd. La Lignée, 1984, 258 p.
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », trad. Gérard Deledalle, 1978, 262 p.
- , *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Klincksieck, trad. Berthe Fouchier-Axelsen et Clara Foz, 1987, 124 p.
- Picard, Michel, *Lire le temps*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1989, 185 p.
- , *La littérature et la mort*, Paris, PUF, Coll. « Écriture », 1995, 193 p.
- Picon, Gaëtan, *Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, tome 1 : *L'écrivain et son ombre*, 1953, 317 p.
- Pierssens, Michel, *La tour de Babil. La fiction du signe*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1976, 161 p.
- Pingaud, Bernard, *Les anneaux du manège. Écriture et littérature*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, 250 p.
- Poslaniec, Christian, *De la lecture à la littérature*, Paris, Éd. du Sorbier, 1992, 262 p.
- Pound, Ezra, *A.B.C. de la lecture*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », trad. Denis Roche, 1966, 188 p.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 171p.
- Rey, Alain, *Théories du signe et du sens*, Paris, Klincksieck, 2 vol. (vol. 1, 1973, 299 p. ; vol. 2, 1976, 408 p.).
- Richer, Jean, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1970, 743 p.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1965, 534 p.
- , *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1969, 506 p.
- , *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1975, 414 p.
- , *Temps et récit*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », vol. III : *Le temps raconté*, 1985, 430 p.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1979, 287 p.

- Rouxel, Annie, *Enseigner la lecture littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996, 198 p.
- Roy, Paul-Émile, *La magie de la lecture*, Montréal, Humanitas, 1996, 153 p.
- Royle, Nicholas, *After Derrida*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 178 p.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 55 à 330.
- , *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, 213 p.
- , *La nationalisation de la littérature*, in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 31 à 53.
- , *Les carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, 433 p.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1973, 510 p.
- Schiffer, Daniel Salvatore, *Umberto Eco. Le labyrinthe du monde*, Paris, Ramsay, 1998, 350 p.
- Sokal, Alain et Bricmont, Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997, 288 p.
- Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1968, 191 p.
- Souches-Dague, Denise, *Nihilismes*, Paris, PUF, Coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1996, 263 p.
- Spitzer, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », trad. E. Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, 1972, 531 p.
- Starobinski, Jean, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, Coll. « Le chemin », tome II : *La relation critique*, 1970, 343 p.
- Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Éd. Pierre Belfond, Coll. « Les dossiers Belfond », 1987, 318 p.
- Théorie de la littérature* (collectif), Paris, Éd. Picard, Coll. « Connaissance des Langues », 1981, 306 p.
- Théorie de la littérature* (textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1965, 317 p.
- Théorie d'ensemble* (collectif), Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1968, 415 p.
- Théorie littéraire* (collectif), Paris, P.U.F., Coll. « Fondamental », 1989, 395 p.

- Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, 203 p.
- , *Les genres du discours*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1978, 309 p.
- , *Théories du symbole*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1977, 378 p.
- Wellek, René et Warren, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », trad. J.-P. Audigier et J. Gattégno, 1971, 399 p.
- Wellek, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1969, 403 p.
- Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, 1975, 218 p.
- Zilberberg, Claude, *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF, Coll. « Formes sémiotiques », 1988, 227 p.

### Articles consultés :

- Apollon, Willy, « Psychanalyse et littérature, passe et impasse », in *Transmission du savoir analytique*, (collectif), Québec, Éd. Nuit blanche, 1995, pp. 83 à 106.
- Benveniste, Émile, « Le jeu comme structure », in *Deucalion* (Cahiers de philosophie), 1947, no. 2, pp. 159 à 167.
- Billaz, André, « Le point de vue de la réception : prestiges et problèmes d'une perspective », in *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille III, no. 189, 1983, pp. 21 à 36.
- Chartier, Roger, « Textes, imprimés, lectures », in *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine* (collectif), Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, Coll. « Bibliothèques », 1988, pp. 11 à 28.
- Coste, Didier, « Lector in figura : Fictionnalité et rhétorique générale », in *Lectures, systèmes de lectures* (collectif), Paris, P.U.F., 1984, pp. 11 à 26.
- , « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », in *Poétique*, Paris, no. 43, septembre 1980, pp. 354 à 371.

- Crisan, C., « La littérature en tant que *persona* de la philosophie », in *Phénoménologie et littérature : l'origine de l'œuvre d'art. Hommage à A.-T. Tymieniecka* (collectif), Sherbrooke, Ed. Naaman, « Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, Fascicule II, Juin 1985, pp. 198 à 201.
- Deguy, Jacques, « Sartre : une phénoménologie de la réception. Critique, Lecture, Situation dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947-1948) », in *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille III, no. 189, 1983, pp. 37 à 47.
- Derrida, Jacques, « Entretien avec François Ewald », in *Magazine littéraire*, Paris, no. 286, 1991, pp. 18 à 30.
- Dubois, Jacques, « Code, texte, métatexte », in *Littérature*, no. 12, décembre 1973, pp. 3 à 11.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », tome I : 1954 - 1988, pp. 789 à 821.
- Gaillard, Françoise, « Code(s) littéraire(s) et idéologie », in *Littérature*, no. 12, décembre 1973, pp. 21 à 35.
- Giovannangeli, Daniel, « Code et différence impure », in *Littérature*, no. 12, décembre 1973, pp. 93 à 106.
- Grimaud, Michel, « Psychologie et littérature », in *Théorie de la littérature* (collectif), Paris, Éd. Picard, Coll. « Connaissance des langues », 1981, pp. 256 à 281.
- Hillenaar, Henk, « Littérature et savoir analytique », in *Transmission du savoir analytique* (collectif), Québec, Éd. Nuit blanche, 1995, pp. 175 à 187.
- Leenhardt, Jacques, « Modèles littéraires et idéologie dominante », in *Littérature*, no. 12, décembre 1973, pp. 12 à 20.
- , « Les effets esthétiques de l'œuvre littéraire : un problème sociologique » in *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine* (collectif), Paris, Éd. du Cercle de la librairie, Coll. « Bibliothèques », 1988, pp. 59 à 79.
- Maurel, Jean, « Le philosophe et la lune d'encre », in *Revue des sciences humaines*, Lille, no. 185 « La littérature dans la philosophie », Université de Lille III, 1982, pp. 25 à 50.
- Schober, Rita, « Réception et historicité de la littérature », in *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille III, no. 189, 1983, pp. 7 à 20.
- Schuerwegen, Franc, « Le lecteur et le lièvre. Comment lire *Le réquisitionnaire* de Balzac ? » in *La lecture littéraire* (collectif), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, pp. 42 à 57.

Sherzer, Dina, « Le jeu et le décentrement dans le nouveau roman », in *Études romanesques*, Paris, vol. 2 “Modernité, fiction, déconstruction”, série « Lettres modernes », 1994, pp. 105 à 122.

Steinmetz, Horst, « Réception et interprétation », in *Théorie de la littérature* (collectif), Paris, Éd. Picard, Coll. « Connaissance des langues », 1981, pp. 193 à 209.

Stierle, Karlheinz, « Réception et fiction », in *Poétique*, no. 39, 1979, pp. 299 à 320.

Yaholam, Shelly, « Du non-littéraire au littéraire », in *Poétique*, no. 44, novembre 1980, pp. 406 à 421.

